البناء الحضارى لفلسفة الجمال
والفن عبر التاريخ

الجزء الاول

عمر غنيم
امانى البياسى

البناء الحضارى لفلسفة الجمال والفن عبر التاريخ

الجـــزء الاول

د/عمـــــر غنيـــــــم   د/أماني محمد البياسي

مكتبة نانسي دمياط

هاتف : ٢٤٠٨٥٥٣-٢ ٢٤٠٨٥٥٤-٢ ٣٢٣٣٦٩

فاكس : ٠٥٧/٤٠٣٧٥٥

محمول : ٠١٢٧٥١٠١٠٦- ٠١٠٤٢٠٢٤٥٠

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

غنيم، عمر.

البناء الحضاري لفلسفة الجمال والفن عبر التاريخ

/ عمر غنيم – أماني محمد البياسي

.-ط١.- دمياط: مكتبة نانسي،٢٠١١.

مج ١/ سم.

تدمك : ٤ ٠٥١ ٤٩٤ ٩٧٧ ٩٧٨

١- الفن- تاريخ ونقد.

٢- الفن المصري القديم.

أ- البياسي، أماني محمد (مؤلف مشارك).

ب- العنوان.

٧٠٩

رقم الإيداع : ٢٠١١/٤٩٨٠

بســــم اللـه الرحمـن الرحيـم

المحتـــــويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٦
الفصـل الاول	١١
أهـميـة الفـن في الحيـاة	
مصطلحات هامـة لدارسي الفـن	
البنـاء الفلسفي لطبيـعة الفـن	
الفن بين الفنان والعملية الإبداعية	
التربية الجمالية و الحاجة إلي الفن	
الفصل الثانى	٤١
التطور الحضاري والفنى	
" فنون ما قبل التاريخ . الفنون البدائية "	
مقدمة	
التطور الحضاري والفنى البدائى	
بدايات الفـن	
الصناعة و الانسان البدائي الأول	
انمـاط الزخـرفـة البـدائـيـة	
الفصـل الثالث	٦٢
الفـن المصرى القديم وبلاد ما بين النهرين	

الفن المصرى القديم

بداية الحضارة المصرية

عصر ما قبل الاسرات

الدولة القديمـة

الدولة الوسطى

الدولة الحديثـة

الفن فى بلاد ما بين النهرين

الفصـل الرابـع ١٠١

الفـن البيزنـطي

مـقـدمـة

الفن البيزنطى و الاسرة الايزورية

الفن البيزنطى و الأسرة المقدونية

الفن البيزنطى و الأسرة الكومنينية و الإنجيلية

الفن البيزنطى و مملكة اللاتين في القسطنطينية

الفن البيزنطي والشرق

الفصل الخامس ١٢٠

فنون عصـر النهضـة

مقدمة

عصر النهضة و فنانى القرن الثالث عشر

عصر النهضة و فنانى القرن الرابع عشـر

عصر النهضة و فنانى القرن الخامس عشر

عصر النهضة و فنانى القرن السادس عشر

المـــراجــــــع ١٤٦

مقـــــدمة

هذا الجزء في المقدمة

باتت الفنون التشكيلية احد أهم المحاور الفعالة فى خلق كيان من التفوق الحضارى فى مجتمع شابه الايقاع اللاهث، لما تحمله من قواعد بنائية واسس استراتيجية وكيانات فلسفية تبحث عن درجة من التباين التربوى بين الواقع والمأمول، ففى طبيعتها عدة من المحددات التى تضع الاسس البنائية للتربية البصرية وتنمية الذوق الجمالى،مما يؤدى بالضرورة الى تنمية التذوق الجمالى لدى أفراد المجتمع، وخلق نسقا منهجى تربوى فعال كمحاولة لخلق حالة من التحول السلوكى نحو الافضل.فان الملحمة التكنومعلوماتية المثيرة للجدلية الزمانية بكيانها المرئى فى حاجة الى تفعيلا حكيم،كمحاولة لخلق روح من التفاعل الاستطيقى بين جنبات المجتمع المعاصر بغية تحصين البيئة من ويلات الاغتراب الانسانى، وفقدان الهوية، ومحاولة البحث فى تعظيم الايجابيات والمشاركات المجتمعية،اذ ان الفنون تتفاعل مع كيان الثقافة الإنسانية وتنفتح عليها بغية تجسيد ايجابياتها والتأكيد على ملامح الهوية كأحد أهم بواعث خلق الاستقرار النسبى فى المجتمع.هذا مما يتطلب البحث فى الكيان الحضارى للفنون التشكيلية وأثرها فى تنمية المجتمع، بسياساته ومتطلباته، بحثاً عن معرفة قواعد التنمية البصرية المميزة لتوجيه سياساتنا السلوكية الجمالية،اتجاهاتنا الفكرية،ومساراتنا نحو الافضل، مما يساعدنا على الإحساس بمدى جوهر وقيمة التربية الجمالية وأثرها الايجابى الفعال فى تنمية المجتمع،بغية الوقوف على عتبة الإصلاح السلوكى،والبحث عن أنماطاً فلسفية مغايرة للواقع الحالى ومشكلاته، فان الفنون هى الخطوة الأولى نحو تنمية سلوك أفراد المجتمع الى الافضل، وتطوير أداءهم، وخلق نظم إبداعية مستحدثة فى التواصل الحضارى بين أفراد المجتمع.

لذا فالكلمات التالية تطرح اشكالية فحواها تنطلق من دور الكيان الحضارى للفنون التشكيلية وأثره الايجابى فى تنمية ورقى وتحضر المجتمع.من هنا الدور الايجابى للفنون التشكيلية فى تنمية مجتمعاتنا المعاصرة المحاطة بالتفوق التكنومعلوماتى والفنى للآخر.

ولما كانت طبيعة الفن(*) ما هي الا "تفسير للحياة وتقديم خبرات جديدة حولها، فإن الفن

(*) الفن : فى اللغات الهندو - أوروبية INDO EUROPEAN الثقافات الكبرى ، سواء القديمة منها أو الحديثة ، لا يوجد أصل واحد تشترك فيه المصطلحات المتباينة التى تشير إلى النشاط الفنى ARTISTIE ACTIVITY ، ففى اللاتينية كلمة IARTE ، وفى الفرنسية LARTE ، وفى الأسبانية EL ARTE ، وفى الإنجليزية ART ، وجميعها ترجع إلى المصطلح اللاتينى القديم والوسيط "ARS" الراجع إلى جذر الكلمة الهندو أوروبية AR ، والكلمة الألمانية KUNST ترجع إلى الكلمة الهندو أوروبية GNO ، والكلمة اليونانية اشتقت من "TERD" ، والكلمة الروسية RUSSSTVOIS ذات علاقة بالجذر الهندو أوروبية SRO فضلاً عن الكلمة القوطية RAUSJAN كما هو معتقد ، وبعيداً عن البحث الأيتمولوجى ETYMOLOGGICAL RESEACH الخالص ، وانطلاقاً نحو التحقق الفعلى لاستعمال هذه الكلمات نجد أن هناك تماثل فى معانيها ببساطة،ووضوح ، فهى أكثر تطابقاً رغم تباين لغاتها ، إلا أن هذا لا يجعلنا نقف مخدوعين لأن معنى كلمة ARTE اللاتينية فى القرن الرابع عشر ، ومعنى KUNST الألمانية القديمة يختلف تماماً عن معنى كلمة ART أو KUNST اليوم ، فالكلمتين كانتا تطبقان على أسلوب للعمل وفقاً لقواعد محددة ، وتشملان البحث العلمى والفلسفى بالإضافة إلى الحرف أو المهن ، بينما تشيران اليوم غالباً إلى النشاط الفنى، النشاط الحر ، من هنا تختلف الكلمتان فى المعنى فى اللغة الواحدة رغم التطابق الشكلى ، وذلك بتباين الفترات الزمنية بمراحلها التاريخية . وفى السنسكرتيية SANSKRIT فإن المصطلحات التالية قد اشتقت من الجذر SILPA ، ومن الممكن أن تكون مرتبطة بالكلمة السنسكرتيية PIRRO ، والصفة SILPA: ملون COLORED والمصطلح المركب SU-SILPA يعنى ما يهب الصورة الجمالية ، والزخرفة الجمالية ، والاسم المحايد ما ليس بمذكر أو مؤنث NEUTER NOUN يشير بشكل أولى إلى الموهبة الفنية ، وفى الهندية SILPA تعنى فن ART ، وفى الإيرانية القديمة نجد أن HUNARA & TASAN هما مصطلحان يعادلان إلى حد كبير كلمتى فنان ARTIST ، فن ART فى الإنجليزية . أما الكلمة القريبة من كلمة فن ART فى اليونانية فإن الأساس الهندو - أوروبى الذى يشكل منشأها يعنى الحرفى ARTISAN والمهندس المعمارى ARCHITECT والسنسكرتيية TARSAN تعنى نجار CARPENTER واللاتينية TEXD . أما الفن بالمعنى العام فهو جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة ، جمالاً كانت أو خيراً ، أو منفعة ، فإذا كانت هذه الغاية هى تحقيق الجمال سمى بالفن الجميل ، وإذا كانت تحقيق الخير سمى الفن بفن الأخلاق ، وإذا كانت تحقيق المنفعة سمى الفن بفن الصناعة . كما أن الفن

هو ما يطلق عليه العملية الكلية الخاصة بالذكاء، والتي من وحيها تقوم الحياة التي تعي شروطها جيدا بتحويل هذه الشروط إلي تفسير يثير الاهتمام علي نحو كبير"(١)، وإن كانت هناك منظومة محددة للفنون، إلا "أن الفنون تتميز بأنها تبحث عن الجمال وتحاول أن تصل إليه"(٢)، ولن يتحقق هذا إلا من خلال المتذوق الواعي، لذا فنحن في حاجة إلي تنمية التذوق الجمالي خاصة في الفنون البصرية **"VISUAL ARTS"** والتي تشتمل علي كل النشاطات الإبداعية، فالفن يحوى بين طياته وظيفة جمالية تثري الخبرة الإنسانية وتنقي النفس البشرية، فالمتذوق يجب أن يكون "مالكا لإطار ثقافي

ART اليوم ينحصر فى تعريفه على أن أعمال الفن هى الوسائل الوحيدة للبلاغ الكامل غير المعوق بين= =الإنسان والإنسان الذى من الممكن أن يحدث فى عالم زاخر بالفنون والسدود والقبول ، التى تقيد اشتراكية الخبرة ، وتسد منافذ الاتصال المشترك للجماعة الإنسانية ، لكون أعمال الفن تعبيرية فهى لغة أو بالأحرى عدة لغات ذلك لأن كل فن وسيلة أو وسيط يعبر عن شىء بلغته على نحو لا يمكن الإفصاح عنه بنفس الجودة والاكتمال بأى شكل آخر ، فهو المهارات والخبرات التى يتميز بها فرد دون آخر ، لأنها تتوقف على = = مدى تمكن الإنسان منها وفقاً لما حباه الله من إمكانيات وقدرات ، وما لديه من استعداد لتطوير هذه الإمكانات والقدرات من خلال الممارسة ، لذا فقد يختلف الناس فى الحكم على الفنون المختلفة التى هى مصدرها الذوق ، والعاطفة ، وهذه الأمور لا يتفق فيها جميع الناس ، وإنما يختلفون فى الحكم على العمل الفنى الواحد من حيث القبول أو الرفض ، إلا أن الفن نوع من الحساسية الجمالية والسمو بالنفس البشرية إلى أرقى الدرجات الإنسانية . راجع : جميل صليبا : المعجم الفلسفى ، جـ ٢ ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ١٩٦٩ . رمضان الصباغ : العلاقة بين الجمال والأخلاق فى مجال الفن ، عالم الفكر ، الكويت ، المجلد السابع والعشرين ، العدد الأول ، سبتمبر ١٩٩٨ . مجدى عزيز ابراهيم : موسوعة المناهج التربوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ٢٠٠٠ . دينيس هويسمان : علم الجمال "الاستطيقا" ، ت. أميرة مطر ، م. أحمد فؤاد الأهوانى ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ١٩٥٩.

(١)METALIONS, N: TELEVISION AERTHETICS "PERCEPTUALL, COGNITIVE, AND COMPOSITIONL BASES. N. J.: LAWRENCE ERLBAUM ASSOCIATES., 1996.p145

(2) ف. تاتاركيفتش : [illegible] ف انفنون ، ت. مجدى وهبه ، مجلة فصول ، العدد السادس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص 17 .

معين يتلقى من خلاله العمل الفني"[٣]، وهذا أمرا ضروريا حيث أن عملية "التذوق" الفني عملية معقدة ومتشبعة، وتقوم علي عدة من الأسس التي تجمع أبعادا مختلفة في كيانها كأبعاد معرفية، ووجدانية، واجتماعية، وأخرى جمالية، فالوظيفة الجمالية لها دورا بارزا في "قدرتها علي جذب الانتباه نحو ما يحمله العمل من رسالة فنية، فتكون هذه الرسالة جمالية بالقدر الذي يتمكن تكوينها الخاص من جذب الانتباه الخاص بالمتذوق نحوها"[١]، وإن كان الفن نوعا من المحاولات الابتكارية لأشكال ممتعة تقوم بإشباع إحساسنا بالجمال، إلا أن هذا لن يتحقق إلا إذا كنا قادرين علي تذوق "الوحدة والتآلف الخاص بالعلاقات الشكلية فيما بين إدراكاتنا الحسية، إذ أن الجمال وحدة خاصة بالعلاقات الشكلية نتلقاها من خلال إدراكاتنا الحسية""[2]، فعملية التذوق تبدأ بالإدراك والإحاطة بها، ثم التمييز بينها وتحليلها، ثم إعادة صياغتها في شكل جديد.

إننا في حاجة إلي تنمية التذوق الجمالي، حتى نرقي بالمجتمع الذي أصبح نقطة في كوكب متغير أيديولوجيا، إننا نبحث عن رؤية مستقبلية في عصر الهندسة الوراثية، إننا نبحث عن عالم أفضل في عصر تتآلف فيه الأضداد، عصر "لم تعد العقلانية فيه من الأفكار العصرية"[3] ، عصراً بلا هوية .

---

(٣) مصطفى سويف : الأسس النفسية للتذوق الفنى، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٩١.ص ٩ .

(١)CHILD, I. L. ESTHETIES, IN: G. LINDZEY & E. ARONSON “EDS” HANDBOOK OF SOCIAL PSYCHOLOGY. MASS: ADDISSON WESLEY, 1979.p 54

(2) H. READ: THE MEANING OF ART. LONDON: PENGUIN BOOKS, 1963.p 16

(3) كارل بوبر : بحثاً عن عالم أفضل ، ت. أحمد مستجير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٩ .ص ٢٥٢

هذا مما يتطلب منا البحث في المنحي الحضاري لفلسفة الفنون بحثا عن معرفة الوصف الدقيق والتحليل التكنيكي للأساليب والخصائص الفنية المميزة لإنتاج الحضارات من خلال مقدمة فلسفية عن الفن في حياة الإنسان و مدى الحاجة الية ، والدراسة التحليلية الفلسفية لكل من الفنون في ما قبل التاريخ- الفنون البدائية- الفن المصري القديم - فنون بلاد ما بين النهرين- الفن البيزنطي- فنون عصر النهضة. هذا إلي جانب اكتشاف الأسس البنائية لفلسفة كل من الفن في حياة الإنسان والدراسة التحليلية الفلسفية لكل من الفنون السابقة. والاستفادة من التقنيات المستخدمة في تلك الفنون في ابتكار إبداعات فنية في شتي مجالات الفن بوجه عام والفنون التطبيقية بوجه خاص لكي تواكب عصر العولمة، والإحساس بمدى جوهر وقيمة الفنون بعامة والتشكيلي بخاصة في الحضارات القديمة العريقة التي هي أساس الفن اليوم وأثرها الايجابي في الحياة وفي المجتمع ..... بحثا عن أسس تنمية التذوق الجمالي، والتي تعد أحد أهم الأهداف الحقيقية في برنامج الدراسة الخاص بالفرقة الأولي.

الفصــــل الاول

أهميــة الفــن في الحيــاة

مصطلحتات هامــة لدارسي الفــن

البنــــاء الفلســفي لطبيــعة الفــن

الفن بين الفنان والعملية الإبداعية

التربية الجمالية و الحاجة إلي الفن

مصطلحات هامة لدارسي الفن :

هناك مصطلحات هامة يجب التعرف عليها وإدراكها لدارسي الفن، إذ لا غني عن معرفتها وفهمها قبل البدء والخوض في دراسة الفنون بوجه عام، و تاريخ الفنون بشكل خاص، ومن أهمها التالى :-

الفن Art :

هو "لغة أو بالأحرى عدة لغات" وذلك لأن كل فن وسيلة أو وسيط - يعبر عن شيء - بلغته على نحو لا يمكن الإفصاح عنه بنفس الجودة والاكتمال - بأى لسان آخر - هو المهارات والخبرات التى يتميز بها فرد دون آخر ، لأنها تتوقف على مدى حذاقة وتمكن الإنسان منها ، وفقاً لما حباه الله من إمكانات وقدرات ، ووفقاً لما لديه من استعداد لتطوير هذه الإمكانات والقدرات من خلال الممارسة . لذا ، قد يختلف الناس فى الحكم على الفنون المختلفة التى هى مصدرها الذوق والعاطفة ، وهذه أمور لا يتفق فيها جميع الناس ، وإنما يختلفون فى الحكم على العمل الفنى الواحد من حيث القبول أو الرفض(١) . "الحقيقة أن الفن اكتشاف وتأسيس لعالم جديد من الأشكال ، والشكل شيء معقول ، لكن الفن تغيير وتحويل مستمر للشكل عن طريق قوى حيوية غريزية لا تستند إلى شيء من العقل"(٢).

فلسفة الفن Philosophy of Art :

إن فلسفة الفن تعنى فى الأصل الحساسية .. التى تدل على أمرين فى وقت واحد هما "المعرفة الحسية" أو "الإدراك الحسى" والمظهر المحسوس لانفعالنا ..، وبمعنى آخر

---

(١) مجدى عزيز ابراهيم : موسوعة المناهج التربوية ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ٢٠٠٠م ، ص ٩٠٤ .

(٢) هربرت ريد : الفن اليوم ، مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصرين ت. محمد فتحى ، جرجس عبده ، دار المعارف ، ١٩٨١م ، ص ٣٥.

أكثر تداولاً فى الوقت الحاضر يعنى علم الجمال "كل تفكير فلسفى فى الفن" . وأن موضوع علم الجمال ومنهجه يتوقفان على "طريقة تعريفنا للفن"، وفلسفة الفن تحوى "طبيعة الفن ومعياره وقيمته" ، "فالفن والجمال يدخلان فى علاقة اتصال أو انفصال أو ارتباط بالحقيقة والخير والمنفعة والقداسة"[٣] .

التعبير Expression :

يعد لفظ التعبير من أكثر ألفاظ الفن التشكيلى شيوعاً وغموضاً ، فالتعبير لغة الشكل ، فلكل جسم معنى ، فإن الإحتكاك والتجاوب للأجسام يولد المعانى ، "والتعبير هو الإفصاح عن المعانى بلغة الشكل"[٤] . ويقول ستولينتز " إن التعبير لفظ غامض ، فمن الممكن أن يشير إلى عملية الخلق الفنى التى تؤدى إلى ظهور العمل ، أو سمة كامنة فى العمل ذاته"[٥] .

التذوق : Appteciation :

إن التذوق هو "عملية الإعجاب التى تصدر لا شعورياً عنا حينما يكون للعمل من الصفات الإبداعية ما يثيرنا حقاً"[٦] . فهو الاستجابة الوجدانية لمؤثرات الجمال الخارجية ، إلى جانب أنه اهتزاز الشعور فى المواقف التى تكون فيها العلاقات الجمالية على مستوى رفيع فيتحرك لها وجدان الإنسان بالمتعة والارتياح وفى نفس الوقت يعنى استهجان القبح ولفظه ، والتحرك نحوه لتحويله إلى جمال يمتع الإنسان . وعملية التذوق الفنى هى عملية تقويم لشئ ما معروض من طرف على طرف آخر فهو استجابة

---

(٣) دنيس هويسمان : علم الجمال ، الاستطيقا ، ت. أميرة حلمى مطر ، م. أحمد فؤاد الأهوانى ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ١٩٥٩م ص ٧٠ ، ٧١ ، ١١٥.

(٤) محمود البسيونى : أسرار الفن التشكيلى ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٨٠م ص ٩٨ .

(٥) جيروم ستولينتز : النقد الفنى ، ت. فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ١٩٧٤م ص ٣٧٤ .

تقويمية متوفر فيها المتعة من قبل المتذوق للعمل الفنى . وتذوق العمل هو "الاستجابة لهذا العمل حتى قبل أن نسعى بسائر تفاصيله وبموضوعه ولمن يكون"[١].

النقد : Criticism :

يُعد النقد نوعاً من أنواع النشاط الإنسانى النظرى فى الفن ، قوامه البحث فى الإبداعات الإنسانية ، نظرية ، أو عملية ، ما كان منها متطرفاً ، وما ينبع من واقع الحياة ، بغرض التحليل أو الدراسة مبيناً لمواطن الخطأ والصواب استناداً إلى وجهة نظر الناقد ومقاييسه ومفاهيمه واتجاهاته ومتغيرات عصره. فالنقد "قدرة جمالية على إصدار الأحكام"[٢] وهو "تحسين العلاقة بين العمل الفنى وجمهور المتذوقين"[٣].

والنقد الفنى "مجال مميز من الخبرة يمثل مهنة ذات نوعية خاصة ، مهنة حكام الجمال فى العالم بأسره"[٤]. وإن فلسفة النقد الفنى :

- تبحث عن الاعتقادات والمفاهيم الكامنة وراء تفكيرنا وعملنا.
- ليست بالضرورة أن تقدم حججاً تؤيد أو تفند أحكاماً .
- تنبهنا إلى ما تأخذه مثل هذه الأحكام قضية مسلماً بها .
- تثير تساؤلات مثل ماذا نقصد عندما نقول إن هذا العمل جيد .

الحداثة Modernity :

إن مفهوم الحداثة ذاته لم يتخذ كل شحنته المعنوية والعاطفية إلا بعد وقت طويل على يد "جيرار دونرفال وشارل بودلير عام ١٨٥٠" وقد عنت لدى هذين الشاعرين

---

(٦) محمود البسيونى : إبداع الفن وتذوقه ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩٣ ، ص ٩٠ .

(١) محمود البسيونى: إبداع الفن وتذوقه المرجع السابق : ص ٩٠

(٢) محمود البسيونى: إبداع الفن وتذوقه ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩٣ ، ص ١٥ .

(٣) أميرة حلمى مطر: مقدمة فى علم الجمال وفلسفة الفن ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ٩

(٤) محمود البسيونى: مبادئ التربية الفنية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، ص ١٧ .

المبدعين حب المرء لعصره واحتفاله به وبمستجداته على عكس الآخرين الذين يتغنون باستمرار بعظمة الماضى والأسلاف"(٥) . "وراحت الحداثة تعنى فى مجال الفنون والآداب تدمير الأشكال الجامدة التى تعوق تطور الفن والشعر ، أنها تعنى "ظهور أخلاق جديدة وحساسية جديدة مختلفة عن السابقة .هذا يعنى أن الحداثة ليست مقصورة على العلم والفلسفة وتطور الأفكار والتصنيع وقلب البنى التقليدية للمجتمع الزراعى الريفى ، وإنما هى تشمل أيضاً الشعر والآداب والفنون والذوق والحساسية وما إليها"(٦). ودومانيك يفرق بين حداثتين إثنتين :

الحداثة الأولى : وقد ابتدأت فى نهاية القرن الثامن عشر، وانتهت بنهاية القرن التاسع عشر "١٧٨٠-١٨٨٠م" .

الحداثة الثانية : وقد ابتدأت فى نهاية القرن التاسع عشر وانتهت فى النصف الثانى من القرن العشرين "١٨٨٠-١٩٦٠م" .

وهذا يدل على أن كل حداثة قد استمرت حوالى ما يقرب من قرن من الزمان ، وأن هناك **حداثة ثالثة** هى الآن فى طور التبلور والانبثاق : إنها الحداثة المرافقة للثورة الصناعية الثالثة ، ثورة المعلومات والأجهزة الالكترونية الخفية ـ العولمة ـ إنها حداثة ما بعد الحداثة .

ما بعد الحداثة Post Modernity :

المقصود بما بعد الحداثة "الخروج من مأزق القطيعة التاريخية إلى فسحة الانفتاح

---

(٥) هاشم صالح : في الحداثة ، مجلة الوحدة ، المجلس القومى للثقافة العربية ، المغرب ، الرباط ، ديسمبر ١٩٨٨م ص ٢٩٠ .

(٦) هاشم صالح : المرجع السابق : ص ٢٩١ .

الكامل على التاريخ ، بعيداً عن الجمود الأيديولوجى الذى يدعو إليه الأصوليون . بل إن الطريق إلى ما بعد الحداثة هو طريق منزه عن الأيديولوجيات التى تفرض نفسها على الذات الثقافية لتحل محلها"(١). وإنها تعنى :-

- رفض تصور حداثة قابلة للتطور .
- الاتجاه نحو تأسيس جديد يقوم على الرجوع للبنى الثابتة إلى الأصول التى انقطع عنها عصر التنوير .
- الابتعاد عن الرضوخ للحدث التقنى المتفجر ، الحدث النووى الكارثى ، والرضوخ إلى نظام المعلوماتية ، واللجوء إلى التاريخ بوصفه تقدماً .
- إن ما بعد الحداثة ليس نمطاً "حداثويا" بل هو حركة انقلابية باتجاه الأصول . إنه ثورة على ثورة الحداثة الانفصالية ، وهذا ما عناه "نتشة" فى نظريته حول نهاية الفلسفة ، وما عناه "هيدجر" بتجاوز الميتافيزيقا" أو "الحداثة" .
- إن ما بعد الحداثة ، تجربة للبحث عن الحقيقة من خلال الفن ، والبلاغة ، وليس من خلال الميتافيزيقا . وأن الصفة الجمالية لتجربة الحقيقة ، هى اعتراف للحس السليم بالوصول إلى الدلالة الجوهرية والحقيقية ، بوصفها الأفق الذى يتحرك عليه ، وليس بوصفها موضوعاً نمتلكه .
- وفى كتاب "الهوية والفارق" "لهيدجر" يقول :"إن ما بعد الحداثة هى مرحلة تكون فى آن معاً التجاوز والانتقال إلى وضع آخر"(٢) .

العولمة Golbalization:

"إن العولمة ترجمة لكلمة **Mondialisation** الفرنسية والتى تعنى جعل الشىء

---

(٢) عفيف البهنسى : ما بعد الحداثة والتراث، عالم الفكر ، المجلد السابع والعشرين، العدد الثانى، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨م، ص٧٦.

(٣) عفيف البهنسى : المرجع السابق : ص ٧٧ .

على مستوى عالمى ، أى نقله من المحدود المراقب إلى اللامحدود المقصود به العالم ، الكرة الأرضية ، فالعولمة إذن تتضمن معنى إلغاء حدود الدولة القومية"[٣] . فالعولمة هى نمط سياسى اقتصادى ثقافى لنموذج غربى متطور خرج بتجربته عن حدوده لعولمة الآخر بهدف تحقيق أهداف وغايات فرضها التطور المعاصر . كما أنها"ظاهرة قادمة من الغرب من مجتمعات متقدمة حضارياً متجهة إلى مجتمعات نامية ومتخلفة ، والتعامل معها بنجاح يتطلب بناء الذات ، والارتقاء بها فى المجالات المختلفة حى يكون التعامل مع تلك الظاهرة إيجابياً ، وتتمثل العولمة فى مجموعة التوجهات ذات البعد المستقبلى[١] . إلى جانب هذا فإن هناك تعريفات أخرى للعولمة كما يلى :[٢]

- تعود كلمة العولمة فى ترجمتها الحرفية إلى كلمة Mondialisation الفرنسية ، وكلمة Globalization الإنجليزية ، والتى تعنى بالمعنى الاقتصادى جعل الشىء على مستوى عالمى ، أى نقله من المحدود المراقب إلى اللامحدود الذى ينأى عن كل مراقبة ، والمحدود هنا هو أساساً الدولة القومية التى تتميز بحدودها الجغرافية والمراقبة الصارمة على مستوى التبادل التجارى والتعريفة الجمركية، أما اللامحدود، فالمقصود (العالم) أى الكرة الأرضية والفضاء الكونى .
- تبادل شامل إجمالى بين مختلف أطراف الكون يتحول العالم على أساسه إلى محطة تفاعلية للإنسانية بأكملها، وهى نموذج للقرية الصغيرة الكونية التى تربط ما بين

---

(٤) محمد عابد الجابرى : قضايا فى الفكر المعاصر ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ١٩٩٧، ص ٧٦ .

(١) محمد الرميحى : العولمة ظاهرة العصر ، عالم الفكر ، المجلد الثامن والعشرون ، العدد الثانى ، الكويت / ديسمبر ، ١٩٩٩ ، ص٥.

(٢) عبدالله أبو راشد : "العولمة (إشكالية المصطلح ودلالاته فى الأدبيات المعاصرة)" ، مجلة معلومات دولية ، دمشق (سوريا) ، مركز المعلومات القومى ، السنة السادسة ، العدد ٥٨ ، خريف ١٩٩٨، ص ص : ١٩ - ٢٥ .

الناس والأماكن ملغية المسافات، ومقدمة المعارف دون قيود، وهى ليست وليدة للرأسمالية أو السوق، إنها تقتات الاقتصاد والسياسة والاجتماع والثقافة، وتتجاوز النظم والأيديولوجيات، وتعد تشكيلة منوعة من الأنظمة والبنى تحدد ممثليها الدولة الكبرى والشركات متعددة الجنسيات والمنظمات العالمية، وهى ليست أكثر من حركة جهنمية تنطلق بسرعة وتخطف فى طريقها الآمال والأحلام .

- العولمة هى الإمبريالية فى مرحلة سقوط التعددية القطبية القائمة على التناقض على الأنماط الاقتصادية والاجتماعية وعصر المعلوماتية وما بعدها أى فى عصر نواجه فيه تحولات جديدة فى أشكال الاستغلال والاغتراب الرأسماليين، وبروز السوق الكونى بوصفه التجسيد العملى والشامل عالمياً للعولمة (الكموسوقية)، التى تبتلع كل الانتماءات والهويات والقيم، ويراد لها أن تمر عبرها فى مواجهة آلية واحدة وحيدة تحدد نمط ما يجب أن يكون وما لا يكون .
- وهى "نظام أو نسق ذو أبعاد تتجاوز دائرة الاقتصاد، والعولمة تعنى فى معناها اللغوى تعميم الشيء وتوسيع دائرته ليشمل العالم كله، وهى تعنى فى المجال السياسى منظوراً إليه من زاوية الجغرافيا (الجيوبوليتك) العمل على تعميم نمط حضارى يخص بلداً بعينه، هو الولايات المتحدة الأمريكية بالذات على بلدان العالم أجمع" .(٣)

---

(٣) محمد عابد الجابرى : "العولمة والهوية الثقافية .. عشر أطروحات" ، العرب والعولمة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، الطبعة الثانية ، بيروت ، ديسمبر ١٩٩٨ ، ص ٣٠٠ .

البناء الفلسفى لطبيعة الفن :

مع احتمالية الغموض فى البناء الفلسفى للفن التشكيلى ، وبالرغم من أن طبيعة الفن ، والسمات المميزة للجيد منه يحتويان على عنصر المفاجأة ، إلا أنه "يجسد متسعاً من الخبرة الإنسانية والمعتقدات الدينية والأفكار والعواطف ، والتى يُعَبر عنها فى أشكالاً جمالية تستهوى الأحاسيس ، وتثير الإستجابات العاطفية والعقلية فى الذهن"(١) ، ولما كان الفن هو التعبير المتبلور لأرقى أفكار الإنسان ، فمن الضرورى أن لطبيعته أثراً بالغ فى إشراق حكمته عبر التاريخ ، فتاريخ الحضارة سجل واسع لتنوع أشكال الإبداع الفنى ، وعبق التاريخ خير شاهداً على مدى عمق إعِمال العقل فى تسطير تاريخ الشعوب من خلال فلسفة الفن بكل إشكالياتها ومتغيراتها ، فهناك درجة كبيرة من التقارب الحتمى بين فلسفة الفن وأيدولوجيا المجتمع ، فالتمثيل الموضوعى لطبيعة الفن يحوى بين جنباته العمل الفنى ، والفنان ، والعملية الإبداعية ذاتها .

العمل الفنى :

إن العمل الفنى ليس مجرد خيال ، بل تشكيل بنائى يخضع لنظم وقيم حضارية وأسس أيدولوجية ، ويلعب إحكام البناء التصميمى فيه دوراً بارزاً فى تحديد قيمته الجمالية وتضميناته الفلسفية ، ولما كانت طبيعة الفن لا تقتصر على العمل الفنى فى حد ذاته ، ولكنها مرتبطة أيضاً بشخصية الفنان ، فهو "يمر بانفعالات عميقة ، وتؤدى به رغبته فى التعبير عنها إلى إنتاج الموضوعات الفنية"(٢) ، وعندما يعرض العمل الفنى للجمهور ، تتم عملية التحليل الفنى للعمل ، فالمتذوق يمر فى خياله نوع من التحليل

---

(1) BARNETT, JAMES H: The sociology of ART, New York, HARPER & ROW, 1959. P. 197.

(٢) جيروم ستولينتز : النقد الفنى "دراسة جمالية وفلسفية" مرجع سابق ، ص ١٢٣ .

التفسيرى للعمل ، إذ يمر بانفعالات الفنان أثناء رحلة الإبداع للعمل ، كما يذهب المتذوق بذهنه إلى تاريخ العمل والفكر السائد فى ذاك التاريخ الذى خرج فيه العمل للنور ، لاشك أنها جميعاً تُعد عوامل كشفية تساعد المتذوق فى تحليل العمل ، إلا أنها لا توضح طبيعة العمل الفنى ، إذ يتعرض العمل الفنى إلى وجهات نظر تحليلية متعددة ومتباينة ربما لا يكون لها أى صلة بالأصل الأول للعمل ، وتاريخ الفن الحديث خير شاهد على ذلك التباين حيث تفسير الأعمال بصورة مختلفة ، ومتعددة ، فإن دلالاته وقيمته يمكن أن تحلل على أنحاء مختلفة على مختلف الأذهان والأزمان ، فعندما نتأمل الأعمال الفنية ، بل والفنان الواحد نجد أن للفنان أعمال تحوى عدة وجوه مختلفة ، ولكن المهم هو العمل الفنى ذاته وما يحتويه من قيم حضارية ومقومات إبداعية ، "فإن العمل الفنى نقطة محورية خيالية "متشابهة لمركز الثقل" وحول هذه النقطة تتوزع الخطوط والسطوح والكتل بالطريقة التى تكفل لهم أن "يستقروا" فى حالة التوازن والتعادل الكامل"[١] . وترجع ريادة أفلاطون فى تحديده للأهمية التنظيمية لمادة العمل الفنى عندما أكد على أن "ما يؤلف الجمال لهو ارتباط الأجزاء ببعضها نحو بعض ، وجميعها فى اتجاه الكل"[٢] ،ويُقصَد هنا بالمادة ما يستعمل فى البناء التركيبى للعمل الفنى من "الأجزاء أو العناصر التى تؤلف بتجميعها العمل الفنى "[٣] ،والتوصل إلى فلسفة البناء التركيبى للعمل الفنى يساعدنا على :ــ

- تقدير قيمة وأهمية العمل الفنى بصورة أكثر موضوعية .
- زيادة الاستمتاع بالعمل الفنى والإحساس بالمفردات البنائية له .

---

(١) هيربرت ريد : معنى الفن ، ت.سامى خشبة ، م. مصطفى حبيب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٨ ، ص ٢٠ .

(٢) محسن عطيه : غاية الفن "دراسة فلسفية ونقدية" ، مرجع سابق ، ص ٣٠ .

(٣) جيروم ستولينتز : "النقد الفن"دراسة جمالية وفلسفية ، مرجع سابق ، ص ٣٢١ .

• إزدياد الإبصار الجمالى حدة ، وإزدياد التجربة الجمالية إمتاعاً .

من هنا فإن المادة والشكل والتعبير تُعد المكونات البنائية والفلسفية للعمل الفنى .

مادة الفن

لما كانت "المادة"(*) ــ مادة الفن ــ هى وجه الفن المحسوس ، فهى أبسط عناصر العمل ، كما أنها أكثرها أولية ، ويتوقف مدى إكتمال العمل الفنى على تغلب الشكل عليها ، إذ أن ا لشكل هو العنصر الحاسم فى الفن ، فى حين أن المادة تدل على قوالب البناء الحسية التى يتركب منها العمل عن طريق انفعالات الفنان وفكره الفلسفى وقدراته التعبيرية ، وإن كان بعض الفلاسفة قد حصروا نشاط الفنان فى عملية البناء التركيبى للفن ، فمن الضرورى أن لا ننسى أن "الشكل والمادة والتعبير بالنسبة للعمل الفنى الواحد ، لا وجود لها إلى فى داخل ذلك العمل ، ففيه يؤثر بعضها فى البعض ويتفاعل معه ، وهى لا تكون على ما هى عليه ، ولا تكون لها قيمتها إلا نتيجة لعلاقاتها المتبادلة"(١) ، فهنا المادة والشكل مرتبطان ، فلا وجود لمادة ليس لها شكل ، إذ تعد المادة فى العمل الفنى جوهره العينى ، ويعد "الإيقاع"(**) أحد أهم أسس البناء التركيبى للفن فهو "موجود فى الطبيعة قبل ظهوره فى الشعر والتصوير والعمارة

(*) المادة MATERIAL : إن المعاجم تحدد مفهوم الخامة على أنها المادة التى لم تعالج بعد ، والتى لم يطرأ عليها أى عملية من عمليات التشغيل ، فالخام هو ما لم يعالج "راجع : معجم اللغة العربية ، معجم ألفاظ الحضارات الحديثة ، مصطلحات الفنون ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، القاهرة ١٩٨٠م ، ص ٥٧ .

(١) جيروم ستولينتز : "النقد الفن"دراسة جمالية وفلسفية ، مرجع سابق ، ص ٣٢٤ .

(**) الإيقاع RHYTHM : أحد أهم القيم فى بناء العمل الفنى ، "وهو تنظيم للفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفنى ، وقد يكون هذا التنظيم للفواصل بين الحجم أو اللون أو ترتيب درجاته ، أو تنظيم لإتجاه عناصر العمل الفنى ، فالأشكال والخطوط تقسم حيز العمل الفنى إلى فواصل سطحية أو مكانية" راجع : فتح الباب عبدالحليم ، أحمد حافظ رشدان : التصميم فى الفن التشكيلى ،عالم الكتب ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ٨٣ ، وهناك أنواع لا حصر لها من الإيقاع والحركة فى الفنون التشكيلية، ... وقد يقلل من تأثير عمل فنى عدم مقدرة

والموسيقى"[٢] ، إنه استراتيجية تنظيمية شكلية كالتوازن والتماثل والتباين والتطور إذ يؤكد على بعض عناصـــر العمل وعلاقاتها بأخرى ، هذا إلى جانب أنه سمة زمانية فى الفن التشكيلى ، كما أنه يشيع فى العمل الفنى نوع من الديناميةوالتنوع .

وجدير بالذكر أن المادة أساس كل ظاهرة جمالية ، فالشكل يخرج من صياغة المادة عن طريق قدرات الفنان ، فمن هنا "يغدو الطبيعى غير طبيعى ، يعنى أثراً فنيا"[٣] ،وعلى الرغم من هذا فهناك مواد تتوافر فيها القيم الجمالية ويستخدمها الفنان كما هى ، فالهيئة الشكلية الفنية هى نوع من التنظيم للعناصر البنائية للعمل على أن تتوافر فيها الجاذبية وقيمة الإنتباه " فهو العلاقة بين الجاذبية وقيمة الإنتباه التى تعكسها الهيئة عاملاً هاماً فى قيمتها الديناميكية"[١] ،فالجاذبية وقيمة الإنتباه تعتمد على عناصر داخلة فى تكوين هيئة العمل الفنى ، وأهمها : درجة تباين تألق اللون ، درجة التباين فى المظهر المرئى للأسطح ، وكذا وضع الشكل فى الفراغ ، إلى جانب التأثير الديناميكى للإتزان .

فالعناصر تتحكم فى الشكل إلى حد ما ، وإن الشكل نوع من التعبير عن حالة من الإستقرار لعناصر العمل الفنى ، والعوامل المادية التى تتميز بالحركة والتعبير ، إلا أن "العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون تظهر واضحة فى تركيب المادة الجامدة المُنَظِمة ، وما نسميه شكلاً إنما هو تجميع للمادة بصورة معينة ، ترتيب معين لها ،

المتأمل على تذكر وحدة الإيقاع التى تسرى فى بنائه نتيجة لتفكك الخبرة الفنية ذاتها ، ويؤدى ذلك إلى افتقار الألفة بالتنظيم الشكلى للعمل"، راجع : محسن عطية : غاية الفن ، مرجع سابق ، ص ٣٢ ، ٣٣ .

(٢) جون ديوى : الفن خبرة ، ت. زكريا ابراهيم ، م. زكى نجيب محمود ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٣م ، ص ٢٤٨ .

(٣) هنرى لوفافر : علم الجمال ، ت. محمد عتيانى ، دار الحداثة ، بيروت ، غير مؤرخ ، ص ١١٧ .

(١) روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، ت. عبدالباقى محمد ، محمد محمود يوسف ، م. عبدالعزيز فهيم ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ٤٨ .

حالة نسبية من حالات استقرارها ، .. غير ان المضمون يتغير ، وهو يصطدم بالشكل ، فيفجره ويخلق أشكالاً جديدة يجد المضمون الجديد فيها مجالاً للاستقرار مرة أخرى"(٢) ، ولما كانت القوانين الأصولية للشكل هى التجسيد الحقيقى لقدرة الفنان على تطويع المادة ، كما أنها تعد النظام البنائى للفن ، فإن "الفنان هو الذى يتدخل ليحيل المادة الخام إلى مادة جمالية"(٣) ، ولكن للمادة دور فعال فى حرية الفنان التعبيرية ، إذ هو الذى يخضع ويُخضع المادة لتحقيق أهدافه الإبداعية التى يبغيها من خلال تطويع هذه المادة المستخدمة، فإن "إختلاف المادة التى تستند إليها الفنون يترتب عليها اختلاف إمكانية التعبير فإذا كانت الفنون التشكيلية أقدر على التعبير عن الأجسام الموجودة فى المكان فإن الفنون التعبيرية كالشعر والموسيقى أقدر على التعبير عن الأفعال فى الزمان"(٤) ، لذا "فنحن فى حاجة إلى المعرفة الكيفية والمدى التفسيرى لخصائص الشكل الجمالى والتجربة الجمالية"(٥)بغية خلق تذوق جمالى.

الشكل

إن "الشكل" (*) لغة الفن ، فإن الفلسفة " ومن ضمنها فلسفة الفن والجمال عبارة عن فحص السبل التى تُستخدم بها اللغة"(١) ، ويؤكد كروتشه دور الشكل فى فلسفة الفن ، وتطابق الشكل والمضمون بقوة ، وعدم استخلاص المضمون على حدة ، بل التأكيد على وحدة العمل الفنى بقوله "الحقيقة الإستطيقية هى الشكل ولا شىء غير الشكل"(٢)

---

(٢) آرنست فيشر : ضرورة الفن ، مرجع سابق ، ص ١٧٠ .

(٣) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، مرجع سابق ، ص ٩٩ .

(٤) أميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال وفلسفة الفن ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٩ ، ص ٣٤

5) MORAVSKI. STEFAN: THE FUNDAMANTALS of AESTHETICS, CAMBRIDGE, MASS. AND LONDON, NIT PRESS, 1974, P. 45.

، لذا فإن المضمون يُشكل ، والشكل يملأ ويحس ، "فالفن هو وحدة الشكل تلك الوحدة التى تحددها العاطفة"(٣) ، ولكن فاليرى يؤكد على أهمية الشكل بمعزل عن العاطفة ، وذلك بقوله "أنا أضع الشكل فوق المضمون عندما أكون أقرب إلى أفضل ما عندى ، وأميل دائماً إلى التضحية بالمضمون من أجل الشكل .. لا شىء هناك غير الشكل"(٤) . وعلى الرغم من هذا إلا أن لكل عمل فنى شكل ومضمون "ويقصد بالشكل الهيكل العام الذى يقوم عليه بناء العمل الفنى ، أما المضمون فهو المعنى الذى يحمله هذا الشكل فى طياته وينقله إلى الآخرين"(٥) ، لهذا فإن المضمون المنطوى فى كيان الشكل الفنى هو العامل الإبداعى الجديد الذى يكشفه الفنان فى عمق إبداعه ، إذ "إن الشكل وحده لا يمكن أن يمثل عملاً من أعمال الفن ..... رغم أن العمل الفنى يتضمن دائماً شكلاً من الأشكال ، فإن الأشكال جميعاً ليست بالضرورة عملاً من أعمال الفن"(٦)

(*) الشكل FORM : يشير مصطلح الشكل إلى التخطيط العام لأى شىء، وهنا يختلط معناه مع المعنى الخاص بمصطلح هيئة SHAPE أو المظهر الخارجى للشكل، وقد ميز إرنهيام بينهما على أساس أن الهيئة هى الجوانب المكانية المتعلقة بالمظهر الخارجى للأشياء ، أما الشكل فهو الهيئة مع إضافة المضمون والمعنى إليها

راجع: ARNHEIM, R. ART AND VISUAL PERCEPTION, UNIV COLIFORNIA. PRESS, 1974, P. 65.

شاكر عبدالحميد : التفضيل الجمالى ، مرجع سابق ، ص ٢٥٦ .

1) SPACKC, PATICIA MAYER: The potry of vixion, Five Eighteen centuryl, poets Harv, p. 12.

نقلاً عن محسن عطية : "غاية الفن" ، مرجع سابق .

(٢) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية، مرجع سابق ، ص ٥٣ .

(٣) مجاهد عبدالمنعم مجاهد : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ، مرجع سابق ، ص ١٧٤ .

(٤) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ، مرجع سابق ، ص ٥٢.

(٥) محمود البسيونى : أسرار الفن التشكيلى ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ٨٠-٨١ .

(٦) هربرت ريد : معنى الفن ، مرجع سابق ، ص ١٩.

، الا انها احد اهم اركانه .

التعبير

فى دائرة الفن التشكيلى يعد"التعبير"(*)نوع من "الإفصاح عن المعانى بلغة الشكل"(١) ، إذ أن الأعمال الفنية الجيدة ذات "صلة وثيقة بين الشكل والمضمون .. وتؤكد هذه الصلة مفردات التكوين العام والقيم التشكيلية الأساسية"(٢) ،والفنان التعبيرى "لا ينقل موضوعاً جمالياً ، بل ينقل مشاعره العارمة إزاء موضوعاً معيناً ، وهو لا يلجأ إلى النقل بل يلجأ إلى العاطفة"(٣) ،ومن الجائز أن يعجز الفنان عن أن يدمج فى عمله الفنى ما فكر فيه أو أحس به ، وعلينا أن نعترف أن منشأ العمل شىء والعمل ذاته شىء آخر ومن ثم فإن "ما يعبر عنه العمل لا يمكن أن يعرف بادئ ذى بدء إلا بالوعى الجمالى المباشر ، وبعد ذلك يمكن أن يسعى التحليل النقدى ، المبنى على ما تهتدى إليه التجربة الجمالية من نتائج ، والذى يمكن أن يستعين بالتاريخ وسيرة الفنان ، .. إلخ ، إلى وصف الدلالة التعبيرية للعمل"(٤) ، من هنا فإن ما يعبر عنه العمل الفنى خاص بالعمل ذاته ، لذا فإن المادة والشكل والتعبير جميعها يعتمد كل منهم على الآخر ، فلا وجود لأحدهم بمعزل عن الآخر ، لأن المضمون التعبيرى لأى

(*) التعبير EXPRESSION : لفظ غامض فمن الممكن أن يشير إلى عملية الخلق الفنى التى تؤدى إلى ظهور العمل ، أو إلى سمة كامنة فى العمل ذاته ، والتعبير يعداً من أبعاد الفن كالمادة والشكل "راجع جيروم ستولينتز : "النقد الفن"دراسة جمالية وفلسفية ، مرجع سابق ، ص ٣٧٤ .

(١) محمود البسيونى : أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٩٨ .

(٢) مصطفى يحيى : القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩٣ ، ص ١٢٩ .

(٣) على عبدالمعطى محمد : جماليات الفن "المناهج والمذاهب والنظريات" ، مرجع سابق ، ص ٥٠ .

(٤) جيروم ستولينتز : "النقد الفن"دراسة جمالية وفلسفية ، مرجع سابق ، ص ٣٧٤ .

عمل فنى لا يكون على ما هو عليه إلا بسبب العناصر المادية ، والتنظيم الشكلى - والموضوع ، وهذه العناصر هى التى تؤدى بتكاملها إلى تكوين العمل.

إن العمل الفنى التعبيرى "لا يعتمد فى جاذبيته الذاتية على العناصر الشكلية بقدراعتماده على المضمون الانفعالى للموضوعات أو الأحداث التى يصورها"(٥) ،فليس فى استطاعتنا أن نعرف ما يعبر عنه العمل الفنى إلا من خلال انتباه دقيق للتنظيم الشكلى لكل من المادة والموضوع ، فالشكل والمادة والموضوع هى المحقق للمضمون التعبيرى لأى عمل فنى وبتأليفها مع بعضها البعض يتكون العمل ، لأن " الأشياء لا تكون معبرة إلا بتوافر سمات محددة فيها"(١) ، والسمات التعبيرية للعمل الفنى تختلف من متذوق لآخر، لأن لكل متلقى ثقافة وحصيلة فكرية سابقة مختلفة عن الآخر، بالإضافة إلى اختلاف الميول والإهتمامات أيضاً ، إلا أن التعبير له قيمة فى حد ذاته إذ يعمل على إستبقاء الإهتمام بالعمل ، هذا إلى جانب أنه يسهم فى تأكيد الحياةعن طريق إثارة ملكات الخيال والانفعال فيناً .

وبوجه عام فإن المادة ، والشكل ، والتعبير أسس بنائية متساوية الأهمية فى الأعمال الفنية، وكل منهم يعتمد على الآخر ، وإنه لمن المستحيل فهم وتقدير أى منها إلا فى داخل كيان العمل الفنى ، وذلك لأن المضمون التعبيرى لا يكون إطلاقاً ذا قيمة إلا إذا كان الشكل ينظمه ويهذبه ، واذا كان الشكل غير جيد لما كان التعبير عن الانفعالات والأفكار يثير الاهتمام ، كما ان التعبير ليس كل شىء ، فلا يمكن أن يكون هو مبدأ القيمة فى الفن .

---

(٥) هربرت ريد : الفن اليوم "مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصرين" ، مرجع سابق ، ص ٥٣.

١) MACLEISH. ARCHIBALD: Collected poems, Boston. HongHton Mifflin, 1952. P.148.

الفن بين الفنان والعملية الإبداعية

إن "الإبداع"(*) هو المحك الحاسم فى الإسراع بتقدم شعباً من الشعوب أو تخلف شعب آخر ووقوفه عند هاوية التخلف "الجهل"(٢) ، إذ يكمن الفرق بين كل من الأمم المتقدمة والأخرى المتخلفة فى مدى إمتلاك العقول .المبدعة ، ولما كان الإبداع يمتد من الإختراعات والإكتشافات العلمية مروراً بالإبتكارات والإبداعات الفنية والأدبية وصولاً إلى التجديد الأصيل لمستوى السلوكيات والعلاقات الإنسانية ، لذا فنحن فى حاجة إلى "الإبداع والإبتكار فى كل مجالات النشاط الإنسانى"(١) ، ولقد لعب الإبداع دوراً بارزاً فى الفن التشكيلى خاصة وأن "عمليات الخلق أو التذوق أو الأداء فى الفن لا يمكن أن نفسرها بل إننا نحياها"(٢) .

(*) الإبداع CREATIVITY : "يعد هذا المصطلح تلخيص متفق عليه لمجموعة معقدة من العمليات المعرفية والدافعية داخل الفرد ، وهذه العمليات تشتمل على الإدراك والتذكر والتفكير والتحليل ..إلخ" ، راجع : CRUTCHFIELD,R: The creative process, conferenceon Institute of personality assessment and research, 1961, p.6.

وهو "عملية يصبح فيها الفرد حساساً للمشكلات وأوجه النقص وفجوات المعرفة والمبادئ الناقصة ، وعدم الانسجام وغير ذلك ، فيحدد فيها الصعوبة ، ويبحث عن الحلول ، ويقوم بتخمينات ، ويصوغ فروضاً عن النقائص ، ويختبر هذه الفروض ويعيد اختبارها ، ويعدلها ويعيد اختبارها ، ثم يقدم نتائجه فى نهاية الأمر" ، راجع : عبدالله سليمان ، فؤاد أبو حطب : اختبارات تورانس للتفكير الإبتكارى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٣ ، ص ٩ .

(٢) شاكر عبدالحميد : العملية الإبداعية فى فن التصوير، عالم المعرفة، الكويت ، العدد ١٠٩ ، يناير ١٩٨٧ ، ص٨٩.

(١) إلكسندر روشكا : الإبداع العام والخاص ، ت.غسان أبو فخر، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٤٤ ، ديسمبر ١٩٨٩ ، ص ٧ .

(٢) دنيس هويسمان : علم الجمال "الاستطيقا" ، مرجع سابق ، ص ١٣٣ .

من المؤكد أن النشاط الفنى الإبداعى هو نوعاً من التجسيد الفلسفى لأفكار الفنان ودوافعه وقيمه واتجاهاته وتصوراته وخبراته ، إذ أن الفن نشاط هادف يحتاج إلى معالجة فنية واعية للوسيط المتشكل من أجل تحقيق فلسفة الفنان "فكل العمليات الخاصة بالإبداع والتذوق إحدى المكونات المتكاملة للثقافة الكلية ، فهى مُؤَثِرَة ومُتَأثِرَة"(٣) ، فالفن يرقى بالنمط الثقافى الكلى ، فهو مؤثراً فعالاً فى تنمية السلوك ، والعمل الفنى محصلة نتاجية لنوع مميز من النشاط الابداعى . "فميدان الفن هو ميدان السيطرة الإنسانية الواعية على عالم المواد والحركات الذى ينبغى على الإنسان أن يستوطنه"(٤) ، فالفن أحد أهم مقومات البناء الحضارى للأمم ، فالحضارة تقوم "لا على العقل بل على الحواس"(٥) ،وعلى الرغم من هذا الا أن :

- الإبداع عملية معقدة ، حيث أن الحزن والشك والقلق والتوتر تسبق نشوة الإبداع .
- الإبداع إنتاج فى حد ذاته تتوافر فيه الأصالة والمعاصرة .
- الإبداع مهمة الفنان الأولى ووظيفته الحقيقية ، فإن لم يوجد إبداع فلن يوجد فن .

وإذا كان الابداع نوع من "القدرة على تحقيق الحلول غير النمطية أو غير المألوفة للمواقف والإشكاليات الصعبة وغير المعتادة ، وذلك عن طريق استخدام وتوظيف

---

(3) MUNRO, T. : The psychology of ART : Past, present, future, in :Psychology and visual artsed, By. J. Hogg, London, Pequin Books, 1969. P. 12.

4)EDMAN, Lrwin : ARTS AND THE MAN, N.Y. Mentor 1949, p. 12.

(٥) هربرت ريد : تربية الذوق الفنى ، ت.يوسف ميخائيل سعد، دار النهضة العربية، ط٢ ، غير مورخ ، ص ٦٩ .

المعارف والخبرات بأساليب غير متوقعة"[١]. من هنا فالإبداع يتوقف على كل من الموهبة والدراسة والممارسة ، هذا إلى جانب الظروف الاجتماعية والإمكانيات الاقتصادية .

يُعد المبدع هو المحور الأول لعملية الإبداع إلى جانب المحور الاجتماعى ، فالفنان المبدع هو الذى يبحث عن الجديد عن طريق الإثبات والتجريب ، "إنه شخص يختلف فى مقدار الخصائص والقدرات الدالة على الإبتكار والتجديد" [٢] ، و"الدراسات"[*] التى أجريت خلال القرن العشرين لتحديد أهم سمات الفنان التشكيلى المبدع أكدت على أن أهم سمات الفنان التشكيلى المبدع تنحصر فى الاتى :ـــ

- الاستقلالية الفكرية وَعدم الخضـــوع للمألوف والبحث عن الفن الأصيل والتكنولوجيا الحديثة، ومدى الاستفادة منهاً فى إبداعاته الفنية بصورة مستحدثة مبتكرة .
- الاكتفاء الذاتى والقدرة على التقويم الداخلى لإبداعه الفنى .

---

(١) مجدى عزيز ابراهيم : <u>موسوعة المناهج التربوية</u> ،مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ٢٠٠٠ ، ص ٩٤٥ .

(٢) عبدالستار ابراهيم : <u>الإنسان وعلم النفس</u> ، <u>عالم المعرفة</u> ، الكويت ، العدد ٨٦ ، فبراير ١٩٨٥ ، ص ٢٩٢.

(*) تعددت الدراسات الخاصة بسمات المبدعين مؤخرا ، وأهم هذه الدراسات : ـ

- دراسة رو ١٩٤٦ عن شخصية الرسام المبدع .
- ودراسة "منستريرج "موسن" ١٩٥٣ ، عن بعض جوانب الشخصية لطلاب الفنون الذين اعتبروا أكثر الطلاب قدرة على الإنتاج الإبتكارى .
- دراسة "دريفدول" ١٩٥٦ ، عن صفات طلاب الفنون الأكثر ابتكاراً عن العاديين .
- دراسة "عبدالسلام عبدالغفار" عن بعض جوانب الصحة النفسية للمبتكرين من بين طلاب الفنون المصريين.
- دراسة "عبدالستار ابراهيم" ١٩٨٥ ، عن سمات المبدعين .
- دراسة "شاكر عبدالحميد" ١٩٨٧ ، عن العملية الإبداعية فى فن التصوير.

- القدرة على المرونة والمعايشة والتفاعل ، وحسن الاختيار لوسائط إبداعاته الفنية.
- التمتع بالتفكير الأصيل،وعدم تكرارنفسه أوالآخرين فى إبداعاتهم الفنية"الأصالة".
- القدرة على الإنتاج الفنى الغزير المميز "الطلاقة" .
- حب البحث والكشف عن الجديد وتطوير إبداعاته بصورة مستمرة .
- الإحساس الجمالى والقدرة على التذوق الجمالى ولفظ القبح واستهجانه .
- ان الفنان المبدع شخصية ذات طابع خاص لما تتميز به من سمات فوق العادة .

إن البناء الفلسفى لطبيعة الفن يحوى بين جنباته عمق عملية الإبداع بمقوماتها الحضارية وإشكالياتها ومتغيراتها ، فالفن نوع من التمثيل والتعبير والإبداع،فطبيعة الفن ما هى إلا تفسيرللواقع الأيدولوجى للحياة .

الفن بين القيمة والمعيار:

لما كان العمل الفنى الأصيل أرقى أنواع النشاط الإنسانى ، هذا إلى جانب أنه هو الذى يُدخل فينا ، ويضفى علينا نوعاً من الإحساس ، والشعور بالانبهار ، والنشوة ، والغبطة ، لذا فإن المبرر النهائى للنقد الفنى"هو المتعة الإنسانية المكتسبة"[١] ، ولكن الدلائل التشكيلية ، والقيم الفلسفية والتعبيرية للعمل هى التى توضح عما إذا كان هذا الفن أصيلاً أم دون ذلك .

وعلى الرغم من أن "سوريو" يرى "أن الفنون وجودها هو غايتها"[٢] ، إلا أن "جون ديوى" يؤكد على أن "الحكم فعل عقلى يمارس على مادة الإدراك المباشر بقصد

---

(١) جيروم ستولينتز : "النقد الفن"دراسة جمالية وفلسفية ، مرجع سابق ، ص ٧٤٨ .

(٢) دنيس هويسمان : علم الجمال "الاستطيقا" ، مرجع سابق ، ص ٧٦ .

الوصول إلى إدراك أتم وأوفى"[٣] ، فالحكم على قيمة العمل الفنى يبغى الوصول إلى تقدير الأثر الفنى ، ولن يقدر الأثر الفنى إلا عن طريق حكم القيمة ، وإذا كان المعيار الوحيد للفن هو "النشوة وحيثما افتقدت الغبطة افتقد الفن"[٤] ، فقد ينحصر هنا المعيار فى حدة الشعور الجمالى إلى أقصى حد ، ولا يجب أن ننسى أن "أحكام القيمة بعيدة عن الأذواق المتغيرة والرأى الفردى حيث أن القيم مسألة ثابتة ، فأحكام القيمة تنتسب إلى الشىء وتقرر شيئاً"[٥] ، فإن كانت القيم لا تكمن فى الأشياء إلا أنها "هى علاقة الشىء بهدف ما ، ولا توجد بمعزل عن غرض الكائن الإنسانى ، حيث يتبنى الإنسان هذه القيم ، وهو الذى يسقطها على الأشياء"[١] ، فالقيم مجموعة معايير حكمية مباشرة وضمنية ، فهى المصدر الحكمى القيمى للعمل الفنى ، إذ يتم تقدير قيمة العمل الفنى على أساس السمات الجمالية والإبداعية التى تحققت فى الوسيط المتشكل ، والذى ليس بالموضوع الخارج عنه ، ولكنه يكمن فى التناسق الشكلى له وعلاقاته بعامة .

إن الذى يُولد الجمال إنما هى "التوافقات المنسجمة غير المنتظرة ، الغامضة ، العبقرية ، السحرية ، العجيبة ، الإلهية لهذه البنايات الجد مختلفة النوع"[٢] ،ولما كانت القيم الجمالية "قيماً إنسانية واجتماعية ؛ لأنها تعتمد على الصلات والعلاقات بين أفراد المجتمع"[٣] ، فإن الحياة الإنسانية تعتمد "إعتماداًعلى التطور الفكرى الخلاق

---

(٣) جون ديوى: الفن خبرة ، ت.زكريا ابراهيم، م. زكى نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٣، ص٥٠٢.

(٤) دنيس هويسمان : علم الجمال "الاستطيقا" ، مرجع سابق ، ص ٧٨ .

(٥) محى الدين احمد حسين : القيم الخاصة لدى المبدعين ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ٢٢ .

(١) كمال التابعى : الإتجاهات المعاصرة فى دراسة القيم ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٢١ .

(٢) شارل لالو : مبادئ علم الجمال ، ت. خليل شطا ، دار دمشق ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٢٨ .

(٣) سعد الخادم : الفن والتربية الاجتماعية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٦ ، ص ٩٣ .

القائم على الرغبة فى الكشف عن كل ماهو جديد فى كافة أنشطتها ومظاهر حياتها على مر العصور"(٤) ، فإن خصائص الأعمال الفنية "يحددها العرق والبيئة والفترة الزمنية والفوارق الوحيدة الموجودة بين القيم التى تميز عمل رائع، وعمل مبتذل"(٥) . ولما كان الجميل هو نوعاً من التناسق والإنسجام الذى ندركه ونقدره بالعقل والذوق ، و تتوافر فيه المقومات البنائية للعمل الفنى ، و يحوى فى طياته عدة من القيم الروحانية والخيالية ، والتى تحـــقق الغبطة والنشوة والانبهار،

وإذا كان النقد يبحث عن الاعتقادات والمفاهيم الكامنة فى العمل الفنى ، ويثير التساؤلات بحثاً عن الحقيقة فالتقدير يُقوم العمل الفنى من حيث الجودة إنه يحكم على العمل ، لذا فالنقد الحكمى نوعاً من البحث عن أسباب لتأكيد حكم القيمة أو تحقيقه ، إذ أن "النقد قدرة جمالية على إصدار الأحكام"(٦) ،ولاشك أننا حينما "تقدر الأعمال الفنية وننقدها نريد ، أن نتحدث عن شيء عام يشارك فيه الكثير"(1)، فالتقدير ينصب على مدى عمق القيم الفنية و تأصلها فى كيان العمل الفنى . من هنا فإن العمل الفنى الجيد يعد من أساسيات الحياة ، فالجمال هو متعة متجسدة فى موضوع بعينه ، فالأعمال الفنية العظيمة هى التى تستحق التعمق فيها والحديث حولها فهى تبدو غامضة ، فإنها لا متناهية التعقيد، كما أنها متعددة القيمة ، وتبث فى المتذوق غبطة .

التربية الجمالية والحاجة إلى الفن

---

(٤) مصطفى عبدالعزيز : فى علم النفس ، مرجع سابق ، ص ٢٠٩ .

(٥) شارل لالو : مبادئ علم الجمال ، مرجع سابق ، ص ٢١ .

(٦) محمود البسيونى : مبادئ التربية الفنية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٩ ، ص ١٥ .

1) MORGAN. DOUGLAS: The concept of Expression in ART, inscience. LANGUAGE and Huma Rights. UNIV. ofpennsylvania Press, 1952, p. 156.

إن ما يجعل الفن فوق المهن هى الخبرة الجمالية الخاصة بالفن ، والتى توجد لدى كل من المبدع والمتذوق ، وقد أكد "فرويد" على أن الفهم الحقيقى للإبداع الفنى أمر حتمى لفهم التذوق الفنى ، وقد اهتم "فخنر" بالخصائص البصرية والحسية والعلاقة بينها وبين تفضيلاتنا الجمالية ، وتعد الخصائص التعبيرية والثقافية والتركيبية للأعمال الفنية ــ المعلومات الجمالية ــ أكثر ارتباطاً بعمليات التخاطب الجمالى للمتذوق ، فإن النمط الخاص بالعمل الفنى هو ما يرتبط بجوهر الجماليات وبنيتها ، ولما كان هدف التربية الأول هو تكوين الشخصية المتكاملة بجوانبها المختلفة "ومنها الجانب الجمالى الذى لا يقل أهمية فى تكوين الشخصية عن أى جانب آخر كالعقلى أو الجسمى أو الاجتماعى أو الروحى .. إلخ"(١) ، فإن للفن أهمية كبرى فى الإنسانية بشكل عام والتربية بشكل خاص ، إذ تهدف التربية الجمالية إلى تكوين فكر جمالى لدى أفراد المجتمع . فإن الفكر الجمالى يحقق نوع من الاتجاه الجمالى لدى المتعلم ــ المتذوق ــ ويؤكد "هارولد أوسبورن"(*) على أن هذا الاتجاه ضرورة إذ أنه "حالة خاصة من الانتباه والاهتمام تحتوى على نوع خاص من الابتعاد النسبى عن الاهتمامات العملية"(٢) ، فعصر العولمة خلق عالماً تتقارب فيه المسافات ، وتتشابه فيه الأفكار والعادات ، وتحطمت فيه تدريجياً كل الحواجز التى تفرق بين البشر ، ويزداد تأثير الثقافة العالمية كل يوم ، تلك الثقافة التى تجعل المتذوق "فى الشرق الأقصى لا يختلف فى مظهره وفى هواياته عن نظيره فى غرب أوربا ، والتى تنشر

---

(١) إبراهيم عصمت مطاوع : أصول التربية ، المكتب المصرى الحديث ، القاهرة ١٩٨٨ ، ص ١٨٤ .

(*) هارولد أوسبورن H. OSBORNE : فيلسوف ، وعالم جماليات ، وناقد فنى بريطانى ، أشهر مقولاته :"أن العرق والبيئة والفترة الزمنية والفوارق الوحيدة الموجودة بين القيم هى التى تحدد ما إذا كان العمل الفنى رائع أو مبتذل .

(2) OSBORNE H. : THE ART OF APPRECIATION. LONDON: OXFORD UNIVERSITY, PRESS. 1970. P. 202.

فى العالم كله ألواناً متقاربة من الفنون الجماهيرية تزيل الفوارق بين الأذواق إلى حد بعيد"[١] ، من هنا جاءت ضرورة التأكيد على التربية الجمالية فى المجتمع المصرى المعاصر . كما ان التغلغل المتزايد للتكنولوجيا فى حياتنا جعل هناك حتمية الاعتراف "بأهمية الفن التشكيلى فى تنقية السلوك وتهذيبه من خلال تأثيره التربوى"[٢] ، والذى يجعل هناك مناعة ضد التجاوب مع القبح ، وتكسب أفراد المجتمع نوع من الألفة والإرتباط بالجميل ، فهناك صلة وثيقة بين الرؤية الجمالية فى الفن ، وفى الحياة ، وعلينا أن ندرك أن الفن ــ عن طريق التربية الجمالية ــ إشباع لحاجة الفرد نحو الرقى والتحضر . ولما كان "الاتجاه الجمالى" يقوم على نوع خاص من المساحة النفسية ، إذ يبحث الاهتمام بالموضوعات الجمالية من خلال الجوانب الانفعالية ، ويحتاج الاتجاه الجمالى كذلك إلى نوع من "الاهتمام الجمالى طويل الأمد ، وكذلك إلى مستوى مرتفع من التركيز ، وخلال عملية التذوق الفنى يصبح الاندماج الجمالى نوعاً من التركيز القائم على أساس التروى والتمهل والتحكم ، لا على أساس الذوبان ، أو الاندماج التام"[٣] ، وإلى جانب الانفعال والشعور هناكعمليات أخرى تلعب دوراً أساسى فى إشراق الموضوع الجمالى بدءاً بالمعرفة والاستدلالمروراً بالتحليل والمقارنة وصولاً إلى تكوين المفاهيم ،إذ تُعد هذه العمليات حجرالزاوية للوعى الكامل بالعمل الفنى ، ويعد الانتباه للخصائص الحسية والتعبيرية أو الانفعالية وكذا البنائية للعمل الفنى ، أسس التذوق الجيد للعمل الفنى ، كما يتطلب التذوق أيضاً "نوعاً من التفهم

(١) فؤاد زكريا : التفكير العلمى ، عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ٣ ، الطبعة الثالثة ١٩٨٨م . ص ٣٣١ .

(٢) محمود البسيونى : أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ١٥٣ .

(٣) شاكر عبدالحميد : التفضيل الجمالى ، مرجع سابق ، ص ٤١١ .

التكاملى للكل الجمالى الذى تم تشكيله ، وليس فهماً منطقيا متتابعاً للعناصر المفضلة الموجودة داخله فقط"[٤] .

إن المذاهب والاتجاهات الفنية التى ظهرت فى القرن الماضى ، أحد أهم العوامل التى ساهمت فى ظهور اتجاهات مماثلة ساعدت على تكوين اتجاه مشترك للفن باعتباره نوع من التعبير الإبداعى عن الذات ، ويرجع الفضل إلى "جون ديوى" فى تأكيده على ضرورة أن يجرى التعامل مع المتعلمين على ان توجه طاقاتهم الإبداعية حول ذاتهم والعالم فالاكتشاف النشط للمعلومات له أهمية كبرى ،هذا إلى جانب التفاعل بين المعلم والمتعلم ، فالتربية الجمالية تقوم على التفكيرالمنطقى والإبداعى .

من هنا "فإن تعليم الإبداع أكثر صعوبة من تعليم التفكير العلمى ، ولا يمكن حصره فى التعليم الرسمى ، بتنظيماته ومناهجه وبطء تجاربه"[١] .

خلاصة الأمر إن الفن فى عصر العولمة فى حاجة إلى تنمية تربوية تساعد على الوعى به ، وإلى دمج كل من المعرفة الفنية والعملية وربطهما بتكنولوجيا العصر ، مما يتطلب نظام تعليمى مغاير تماماً لما هو قائم أو على الأقل المناهج وتكنولوجيا التعليم،إذ أن تربية الإبداع الفنى خطوة نحو تربية الإبداع العلمى فى عصر العولمة بكل متطلباته.

أهمية الفن فى الحياة

ترجع أهمية الفن فى الحياة بوجه عام والتربية بوجه خاص للعديد من المحددات التى خلصنا اليها وخلص اليها الفلاسفة والباحثين وهى كالتالى :

---

4) CHAPMAN,L: APPROACHES TO ART IN EDUCATION N.Y: HARCAURT BRACE. P.11.

١) نبيل على : الثقافة العربية وعصر المعلومات ، مرجع سابق ، ص ٥٣٦ .

- يُعد الإبداع بوجه عام والفن بوجه خاص أحد أهم الطرق الأساسية فى تغييرأيديولوجيا المجتمع ، وإحداث طفرة فى تنمية النمو الإبداعى لدى المتعلمين.
- إن الفن أحد أهم الضروريات فى تشجيع المتعلمين على التجريب من خلال استخدام الوسائط الفنية المختلفة ، والتى تتوافق مع العمر العقلى للمتعلمين ، فإن للتجريب أثر بالغ فى اكتساب المهارات وارتقائها ، على أن يكون هذا التجريب موجهاً ، وهادفاً ، وبعيداً عن العشوائيات .
- يساعد الفن على المزج بين التجريب وحل المشكلات للمتعلمين خلال التدريب الجمالى والتفضيل الجمالى من خلال طرق تدريس أكثر تقدماً وتحرراً كاللعب والمعمل.
- يساعد الفن التشكيلى فى إحداث عمليات الاستثارة لسلوك المتعلمين ، مما يساعد على تكوين اتجاه استكشافى ، وحب الاستطلاع والبحث عن الجديد والفحص للطبيعة والبيئة ، هذا إلى جانب استثارة الخيال وتوجيه الإدراك نحو دائرة الضوء فى العالم ، مما يساعد على تنمية الخبرات الجمالية ،وتكوين اتجاه إيجابى نحو التذوق الجمالى .
- مراعاة الميول والاتجاهات والتفضيلات أثناء وضع البرامج التعليمية ، إذ أن التربية الجمالية تتطلب تدريب ومران طويل حتى يتمكن الفرد من القدرة على التذوق الفنى بصورة جيدة ويدرك ما وراء الموضوع الجمالى ، يرجع هذا إلى التركيز والانتباه والخبرة من خلال التدريب المستمر بحيث يتفتح الذهن بوعى لعمق الجماليات ، وكذلك نمو الإحساس الانفعالى نحو الموضوع الجمالى ، فالتدريب على التربية الجمالية عمل يشترك فيه العقل والحساسية ، ويحتم وجود التفكير والتحليل والمقارنة بجانب التذوق الوجدانى.
- إن الفن يساعد النشأ على التفكير بدينامية ونشاط وتفاعل مع التطور العمرى يتغير تعبيره طبقاً لعمره العقلى مكوناً علاقات فنية ومعرفية وتعبيرية ، فالتربية

الجمالية تساعد فى النمو السليم والتحقق من مدى سلامة النمو من خلال التعبير الفنى لدى المتعلم فى جميع المراحل التعليمية .

- **إن الجماليات من أهم الاستراتيجيات التى تحقق الاستغراق الانفعالى ، والمعرفى ، وأهم أساليب التعبير ، ومصدر حقيقى للمتعة الوجدانية والاستثارة المعرفية ،والتربية الجمالية تساعد على تحقيق الذات ، والصحة النفسية والنمو الإبداعى وتشجيعه ، والرقى بالشخصية .**
- إن الإبداعات الفنية التى يستمتع بها المتعلم فى مراحل التعليم الأولى تشكل الأرضية الحقيقية للإبداع ، ومن ثم فهى خبرة جمالية ، لذا فمن الضرورى تنشيط هذه الخبرة باستخدام الوسائل التعليمية التى تركز على الفنون بصورة تربوية معاصرة .
- التأكيد على إثبات الذات والثقة بالنفس لدى المتعلم مما يؤدى إلى إحداث نوع من التكامل بين ا لبعد العقلى والانفعالى والتى يستثيرها العمل الفنى مما يحقق خبرة **جمالية فنية أكثر عمقاً مما يساعد فى تحقيق التفضيل الجمالى بصورة أكثرموضوعية من خلال مرانه على التنوع والاختلاف والجديد وتعددالأذواق .**
- **ضرورة التأكيد على الخبرات السارة والممتعة من خلال العلاقة بين المتعلم والمعلم والمحتوى ، حيث تساعد الخبرة السارة على ارتقاء التفكير ، وتنمية الذوق الجمالى، خاصة فى بداية مراحل التعليم الأولى ــ مرحلة التعليم الأساسى ــ والتى يمكن فيها توجيه رغباتهم نحو الأفضل بالتدريب الجمالى المنطقى المنظم بحيث تتحرك العملية التعليمية والجمالية فى ضوء النمو العقلى والوجدانى .**
- **يجب استغلال التراث كمادة أساسية فى إحداث التربية الجمالية ، هذا إلى جانب إيمان المجتمع بدور التربية الجمالية وأثرها فيه .**

- التأكيد على أن الفن ثقافة ووسيلة للمعرفة وتجسيد لقيم وأفكار ومعتقدات وانفعالات وتجارب وخبرات مدروسة ، لذا يجب ربط المدارس والمراكز والمعاهد التعليمية بمراكز الفنون .
- التأكيد على مكانة التربية الجمالية فى نظام المجتمع ، والتوعية بالتكنولوجيا الحديثة وأثرها فى مجالات الفنون المختلفة ،وأثر تكنولوجيا المعلومات فى فن اليوم .
- التأكيد على الفن لما له من دور كبير فى تغيير السلوك واستخدامه كوسيلة تنفيسية للمتعلمين الذين يعانون من أمراض نفسية ، مما يساعد على إكسابهم اتزاناً وقوة وتوافق مع البيئة ، إذ يجب استخدامه فى الإسهام بصورة إيجابية فى تكوين الشخصية السوية المتفاعلة بنجاح فى الحياة الاجتماعية .
- استخدام الفن لدراسة شخصية المتعلمين ،فإن إنتاج المتعلمين فى الفن هو انعكاس حقيقى لما يدور فى كيان الشخصية بكل مقوماتها الذاتية ، كما ان هذا الإنتاج ما هو إلا سجل للنمو النفسى والاجتماعى للمتعلمين .
- يجب أن يستخدم الفن غاية ووسيلة تعليمية ، غاية تهذيبية للشخصية وتنمية الاستجابات الانفعالية بصورة متوازنة ، ووسيلة لتنمية الشخصية وبنائها العلمى فى شتى المجالات .

إننا فى حاجة إلى ثورة علمية و برامج فعالة تقوم على أنساق تربية الابداع الفنى والعلمى . وتكون أسسها الحضارية نابعة من فلسفة الجمال عن أجل مستقبل أفضل يتوافق مع عصر المعلوماتية ويدور فى فلك تجلى الجميل والبحث عن إثراء الخبرة الجمالية وتربية وتنمية الذوق الجمالى مما يحقق بالضرورة عالم أفضل .

الحاجة إلى الفن

لما كانت الفن يّعنى "بإكساب الأفراد عادات الجمال ، فيدركون علاقاته ، ويجعلونها مسلكاً لهم فى الحياة ، مهما اختلفت مظاهرها"[١] ، كما يّعنى بتوجيه العقل نحو الإبتكارية ، وتساعد المتعلم على الإبداع ، كما تهدف إلى تنمية التذوق الجمالى وإدراكه ، ومن ثم فهو ميدان للخبرة الإنسانية التى تتحقق فى أثناء عمليات البحث التى يقوم بها المتعلم ، "فالفن تعبير عن معنى ، فكل شىء يعبر عن معنى جميل وجيد ومعبر يُعَد فناً"[٢] ، فهناك قاسم مشترك بين العَالِم والفنان نحو العَالَم "فمهمة العَالِم والفنان ليس فقط تفسير العَالَم تفسيراً علمياً وجمالياً ، بل تغيير هذا العالم علمياً وجمالياً ليخدم فى النهاية الإنسان وسعادته ويصبح عالماً تسوده مبادئ العدالة والمحبة"[٣] ، وقد جاءت الحاجة إلى الفن لما يلى :ـ

- إن الفن يساعد الإنسان فى جعل حياته أكثر نبلاً وجمالاً وقيمة .
- إن الفن يساعد الإنسان على الخروج من مآسى الحياة فهو الملجأ التنفيسى لتطهير انفعالاته وكبته .
- إن الفن يساعد الإنسان على التنمية الفكرية والنفسية ، وإشباع حاجاته ، وتنمية أحاسيسه .
- إن الفن يساعد الإنسان على التعبير ، ويمنحه القدرة على المواجهة ، والشجاعة وتخطى العقبات .
- إن الفن يغرس فى الإنسان روح الأمل والتفاؤل ومواصلة الحياة بعيداً عن اليأس.

---

(١) محمود البسيونى : الفن والتربية "الأسس السيكولوجية لفهم الفن وأصول التربية" ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ٢٥٠ .

(٢) عدنان الرشيد : مفهوم الجمال فى الفن والأدب ، مرجع سابق ، ص ٢٩٣ .

(٣) عدنان الرشيد : مفهوم الجمال فى الفن والأدب ، مرجع سابق ، ص ٢٩٠ .

- يحقق الفن نوعاً من التوازن فى الشخصية والتبصير بالواقع وإنقاذ الشخصية من الاغتراب .
- أن الفن يضفى لمحات جمالية على الحياة تساعد الإنسان على بناء ذوق جمالى متميز وخبرة جمالية بناءة .
- إن الفن سجل تاريخى لحياة الإنسان ، يمدنا بالقدرة على الصمود والتغلب على الأزمات من خلال التاريخ النضالى للأمم .
- إن الإبداعات الفنية تعبير صادق عن مكنون الصدور فيبث فى المتذوق راحة نفسية ومتعة جمالية . (١)

إن الفن يمنح الإنسان الثقة والتفاؤل ومواجهة الحياة، ويضفى عليه المشاعر النبيلة ويهذب أحاسيسه ، ويمنحه قدراً من التوازن ، ويشبع حاجاته وميوله، ويساعده على تذوق الجمال ولفظ القبح واستهجانه، ولن يتحقق هذا إلا بتربية جمالية ، تربية عن طريق الفن ، لذا فنحن فى حاجة إلى برامج فنية معاصرة تتناسب مع عصر المعلوماتية.

---

(١) عدنان الرشيد : مفهوم الجمال فى الفن والأدب ، مرجع سابق .

الفصل الثانى

التطور الحضاري والفنى

" فنون ما قبل التاريخ . الفنون البدائية "

مقدمة

التطور الحضاري والفنى البدائى

بدايات الفن

الصناعة و الانسان البدائي الأول

انماط الزخرفة البدائية

مقدمة

ينطلق التاريخ من بين ثنايا الفن ، وتتألق الحضارات بإعمال العقل ، ففى البدء كانت الفنون محور التفاعل ،ومع تطور النشاط الحضاري البدائى للانسان الاول انطلقت من بين جنبات العالم القديم في العصر الحجري القديم فنون تتوافق مع متطلبات عصرها ،وقد اختلف العلماء في تحديد البدايات الحقيقية للعصر الحجرى ،الا أنهم قدروا نهاياته من حوالي أكثر من ٥٠٠٠٠ خمسين ألف سنة ، وحوت مقوماته ما استخدمه الانسان من ادوات يدوية بدائية كان يستعين بها في الدفاع عن نفسة ، كما يستعين بها في ايضا فى خطوات حياته اليومية ، وذلك كأن يستخدمها في صيد الحيوانات وتقطيع لحومها وسلخ جلودها...... واتخذ الانسان ادواته منكل ما هو متاح امامه من الاحجار وغصون الاشجار ومن العظام ومن الاصداف[1] ومن كل ما هو متاح امامه فى البداية وصولا لما نحن فيه اليوم ، كما استخدم الكهوف واستغلها كمأمن ومأوى ومسكن يحمية ويقطن فية .

التطور الحضاري و الفنى البدائى

العصر الحجري القديم الاسفل

الحضارة الشيليه

ارجع الأثريون هذه التسمية الي قريتين في فرنسا وجدت فيهما نماذج كثيرة لاداوات الانسان الاول التى عاش بها واستخدمها فى شئون حياته ، والتى تؤكد مرجعيتها الى

---

[1] حاول الانسان البدائى ان يستغل كل ما هو متاح لدية فى تحقيق رغباته فى العيش تلك الرغبات التى تتوافق مع كيان الحياة البدائية التى يحياها ، وذلك كنوع من البحث عن التطوير بغية حياة أفضل من واقعة الذى وجد نفسة فية.

العصور البدائية ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر العثور فيهما على اثار نحتية وما يشبه الرسوم الخطية والتى ترجع الى تلك الاونة.

الحضارة الاشيلية

تلك التى ترجع نسبتها أيضا الي قرية اخري في فرنسا ، عثر الباحثون فيها علي نماذج متعددة لأدوات آخري أكثر تطورا عن ما عثر علية فى الشيلية التي سبقتها ، وهذا التطور بين الحضارتين في البداية حاز على اهتمام الانسان بمحاولاته تصغير سمك وحجم ادواته الحجرية وتنميقها الى حدا ما ، ثم اهتمامة بزيادة حدة حواف ادواته وتذهيب سطحها بحيث تصبح مستوية الى حد ما .واهتدي الانسان في بداية هذا ذاك العصر الي طريقة النار واستخدامها في الانارة والتدفئة والطهى والدفاع عن النفس وغير ذلك.

العصر الحجرى القديم الاوسط (الموستيرى)

حازت فرنسا على نصيب الاسد فى البحث والتنقيب ، فقد أكد المؤرخون ان هذه التمسة تعود نسبتها الي كهف موستيي في فرنسا ايضا [١] ،وقد زادت المهارات فى هذا العصر في صناعة الفخار ، وأداوات الزينة من اسنان الحيوانات والعظم والعاج وما هو متاح من الاصداف والقواقع وقد امتد هذا العصر الي حوالي سنة ٢٠٠٠٠ ق . م وفيه عرف الانسان الرسم على جدران الكهوف بشكل أكثر كثافة وربما تتخلله نقطة زخرفية أكثر من كونها رسومات سحرية أو ما شابه ذلك فقط .

العصر الحجري القديم الاعلي (السبيلى)

تألقت الصحراء فى الظهور مع انخفاض الامطار وقل نمو النباتات ، وبدأت في مناطق

---

(١) هذا العصر ساد فية نقص فى الامطار نسبيا عن العصر السابق ، مما تترتب عنه حالة من الجفاف.

شمال إفريقيا ومصر ، وأخذ وادي النيل في الظهور وبدأت حضارات ما قبل التاريخ في مصر والعراق وفيها حاول الانسان ان يطور بوسائله المادية ما يتناسب ومتطلباته التى تتوافق مع ظروفه فنسق أدواته الحجرية الكبيرة وجعلها أكثر دقة ورشاقة ، وبلغ من صغر بعض ادواته الحجرية أن سميت بألادوات المتناهية الصغر واستخدمها في صنع رؤس السهام والحراب.

على الجانب الاخر فقد بدأت الزراعة في مناطق متفرقة في العالم ومنها منطقة الشرق الادني القديم وكان ذلك حوالي منتصف الالف السادس ق.م وعرفوا زراعة القمح والشعير وترتب علي ذلك الاستقرار بين الشعوب والتأكيد على بدايات لاقامة القري التي خلقت الحضارات الزراعية علي ضفاف الانهار خاصة في مصر والعراق والهند والصين وغيرهم. هذا وقد عرف الانسان استخدام المعادن ، ويعتقد انه عرف الذهب ثم النحاس ، وعرف سبيكة البرنز ، كما عرفت مناطق متفرقة من العالم معدن الحديد ، ويعتبر هذا العصر بالنسبة للانسان الاول بداية قيام الحضارات التاريخية لبعض الشعوب وأهمها مصر وبلاد ما بين النهرين وكذلك الصين .

والتخطيط التالى يوضح التاريخ التقريبى ومزاحل التطور التاريخى وعلاقتها بالعصر الجيولوجى ، والجيولوجى الحديث ايضا : [١] .

العصر الجيولوجى	العصر البشرى	التاريخ التقريبى
البلستوسين	العصر الحجرى القديم الاسفل (الشيلى والاشولى) -------------------------	انتهى من ٥٠٠٠٠ سنة تقريباً ------------------------- من ٥٠٠٠٠ سنة الى ٢٠٠٠٠

[١] سامى رزق ، وآخرون : تاريخ الزخرفة ، مرجع سابق ، القاهرة ٢٠٠٠. ص ٥٩ .

	العصر الحجرى القديم الاوسط (الموستيرى)	سنة تقريباً
العصر الحديث	العصر الحجرى القديم الاعلى (السبيلى	من ٢٠٠٠٠ سنة الى ٦٠٠٠ ق.م
	العصر الحجرى الحديث	من ٦٠٠٠ ق.م الى ٤٥٠٠ ق.م
	عصر ما قبل التاريخ	من ٤٥٠٠ ق.م الى ٣٢٠٠ ق.م
	العصر التاريخى للحضارة الفرعونى	من ٣٢٠٠ ق.م الى ٣٣٢ ق.م

(١)

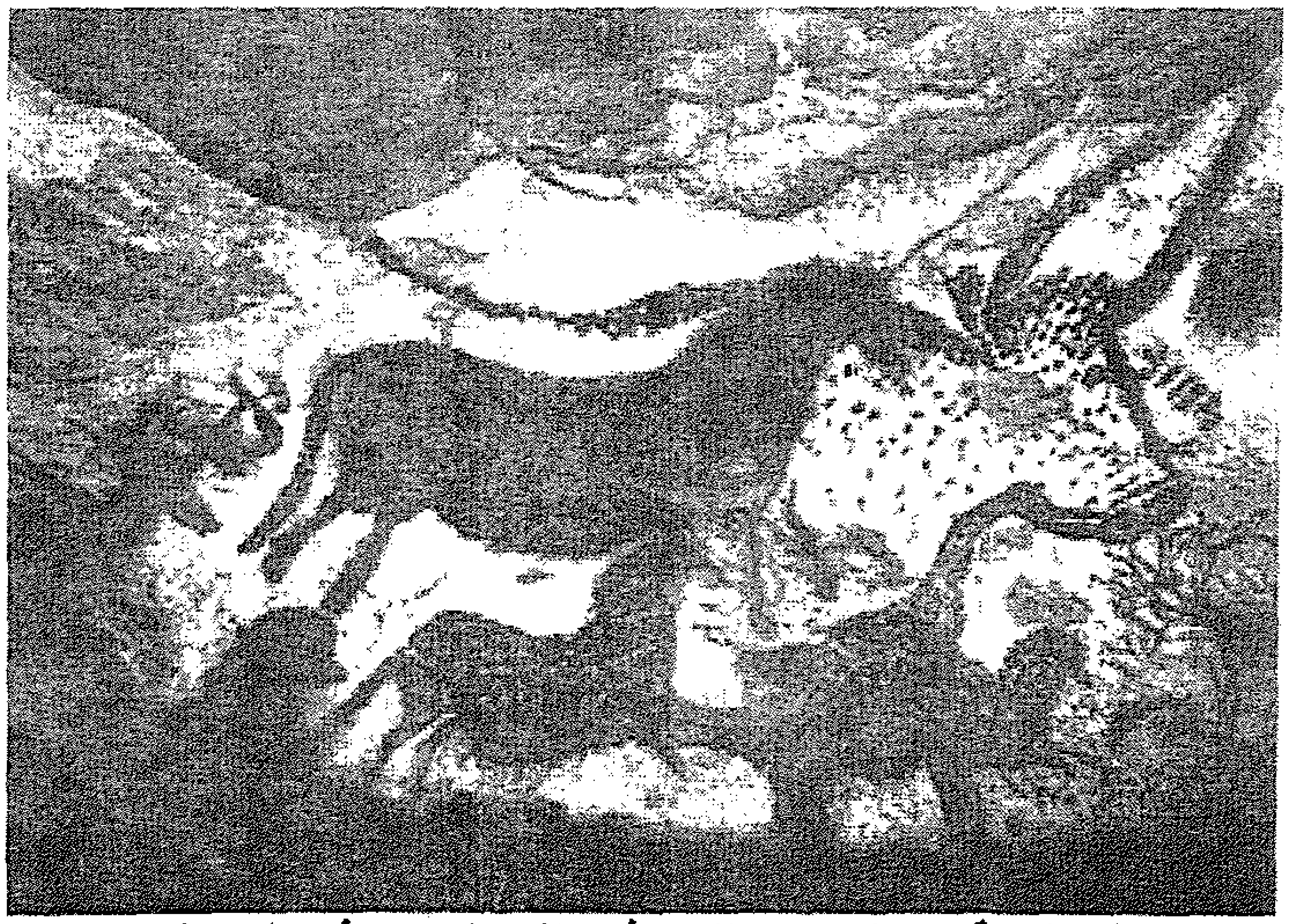
[١] الشكل يوضح التاريخ التقريبى ومراحل التطور التاريخى وعلاقتها بالعصر الجيولوجى والذى يؤكد على ما كانت عليه مصر من تقدم حضارى لم ترقى اليه امة من الامم .

بدايات الفن

نشأت الفنون البدائية [*] في بدايتها لمدي الحاجة اليها فهي صناعة في مبدءها تقوم لهدف وظيفى ، هذا وقد عرف الانسان الاول كما اسلفنا ، استعمال الادوات البدائية من الاحجار وفروع الاشجار ، والعظام ، والاصداف منذ عهود قديمة جدا وقام بتطوير وتنسيق وتهذيب هذة الاداوات وهذا التطوير والتنسيق والتهذيب للادوات قيم كعملاً فنيا في حد ذاته .... كما ان محاولة تزين الادوات يعد نشاط فنى بل عمل فنيا تشكيليا زخرفيا جاء بعد الاستقرار النسبي البدائي فى حياة البدائى .

رسوم الكهوف

لقد دلت الآثار علي أن أول رسوم الانسان الاول كان علي حوائط الكهوف . وقد عرف الانسان الاول استخدام الالوان منذ حوالي ١٠٠.٠٠٠ سنة

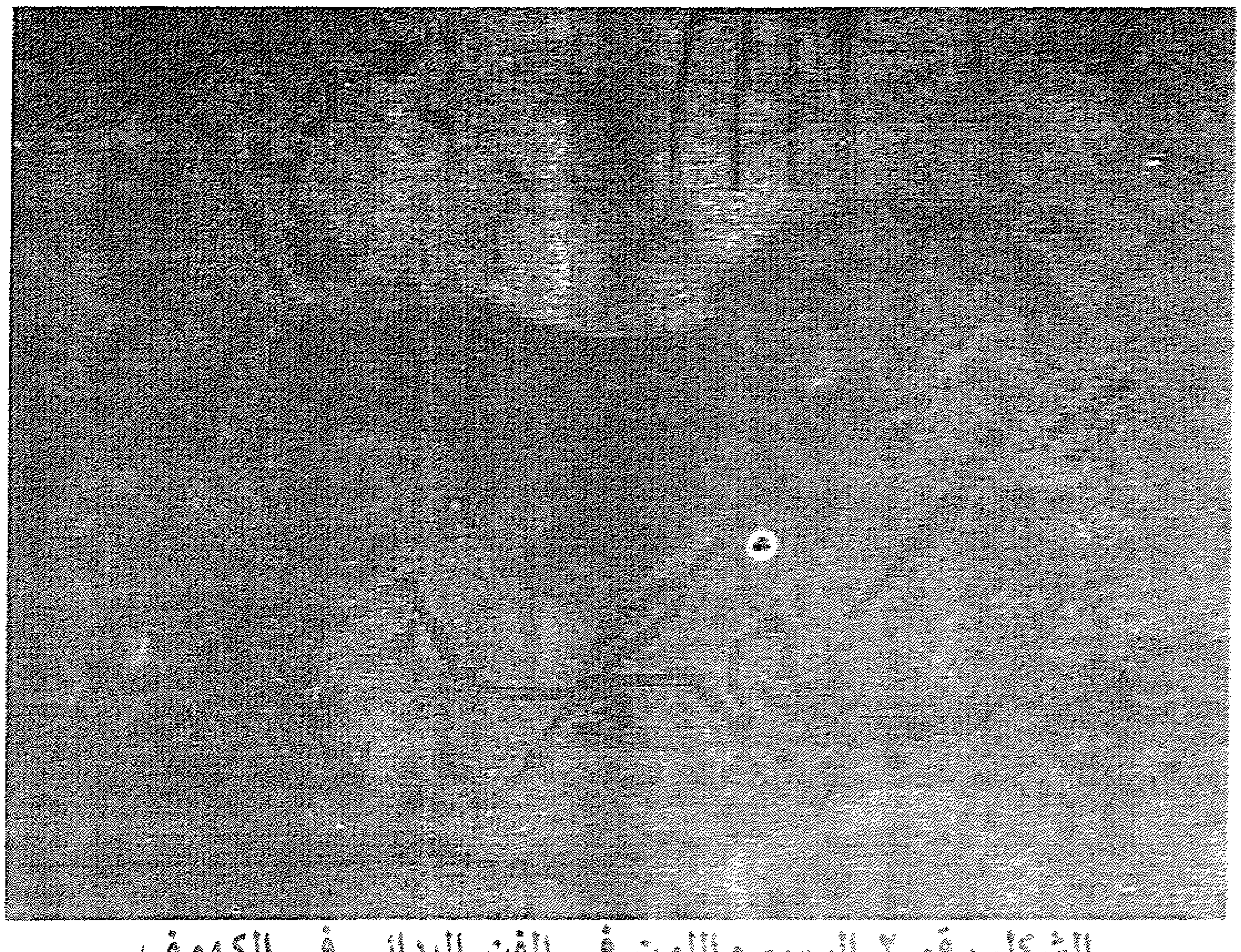


الشكل رقم ١ الرسم واللون فى الفن البدانى فى الكهوف

(*) يعد الفن بالنسبة للإنسان البدائي ما هو إلا فن لهدف وظيفى، فلقد كان الإنسان، يخاف من القوى الطبيعية الخفية بالنسبة له ، لذا فلقد حاول التغلب عليها عن طريق الرسم، فرسم نفسه وهو يصطاد الحيوانات بغية تشجيع ذاته في المستقبل على التغلب عليها كما تغلب عليها في الرسومات وكان أيضا يظهر وهو مرتدي الأقنعة لكي يختفي عن السحر و لا يؤثر عليه كما رسم في مناطق يصعب الوصول لها لكي يجعل تلك الرسومات السحرية فعالة ولا تفقد طابعها السحري .

تقريبا ، وقد وجدت علي بعض الكهوف رسومات للانسان الاول في اجزاء متفرقة من العالم القديم ، وعلي الاخص في جنوب غرب فرنسا ، وأسبانيا ، وايطاليا ، وفلسطين، وشمال إفريقيا.

وقد رسموا ما عرفوه من الحيوانات بشكل تلقائي كالابقار والثيران الوحشية والوعول والغزلان والخيول والجاموس وانواع من الحيوانات المتوحشة كالنمور والاسود والذئاب وغيرها....بالاضافة إلي رسوم الانسان . ويقدر الزمن الذي رسمت فيه هذه الكهوف بين ٣٥,٠٠٠ سنة إلي ٢٠,٠٠٠ سنة تقريبا ، واستخدمت في رسمها مساحيق لونيه من الاتربة الملونة ومساحيق الاحجار ، وبعضها منها بأفرازات الاشجار الراتنجيه. كما فى الاشكال التالية ١ ، ٢ ، ٣ ،٤ ،٥ ، ٦ ، وقد استخدمت أساليب تنفيذية لتلك الرسوم إذ ربما استخدم الانسان الأول أصابعه ، في تحديد هذا الرسوم ، وربما استخدم الياف النبات في التلوين علي شكل صرر ، أو كفر شاة و ذلك بدق قطعة من ساق شجرة رفيعة ، كما يبدو انه استخدم الفراء ايضا في اعطاء تأثيرات



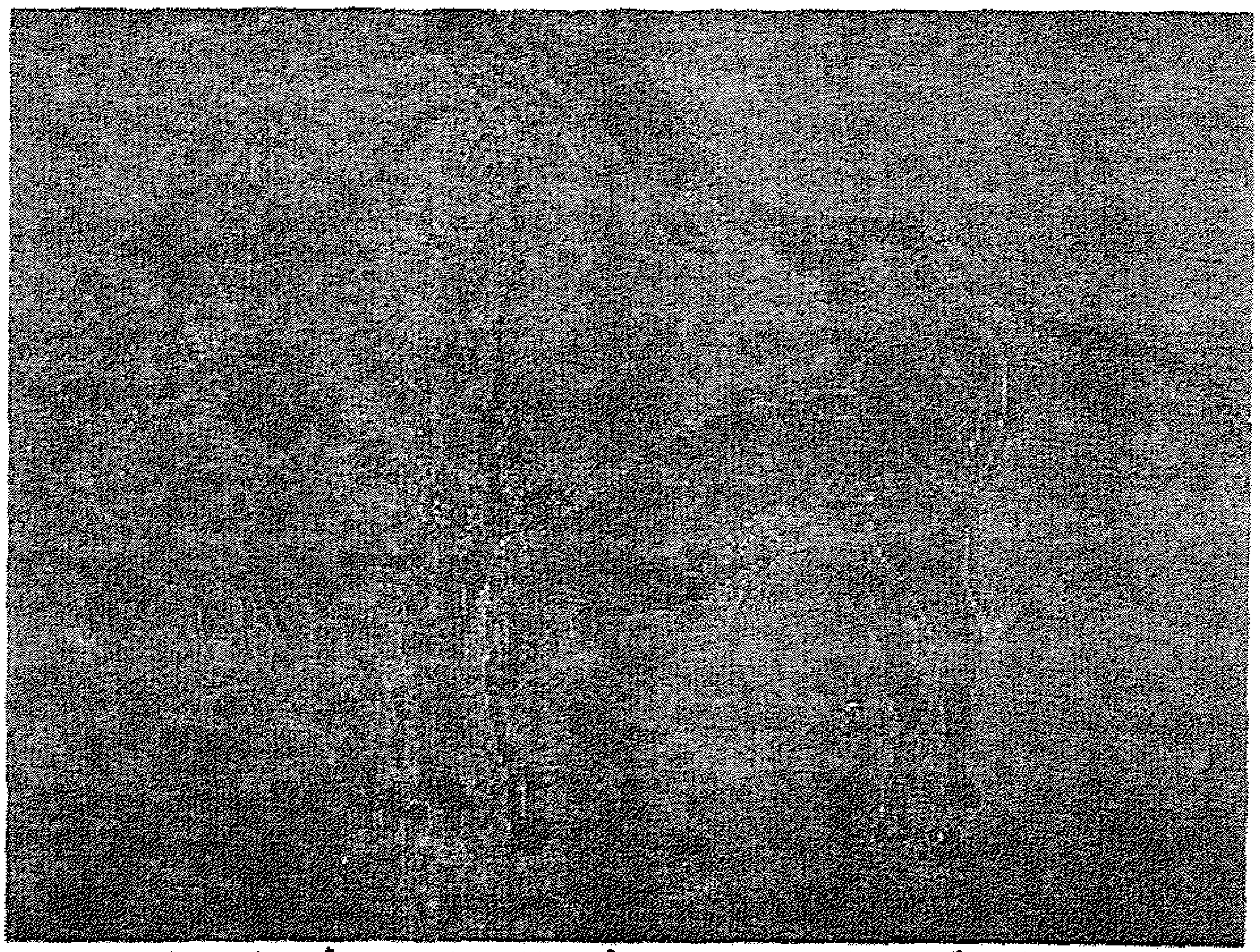
الشكل رقم ٢ الرسم واللون فى الفن البدائى فى الكهوف

التدريج اللوني بطريقة الدق بتكوير الفراء علي شكل صرر مغموسة في الالوان . كما وجدت رسوم ملونة ذات حواف محفورة ، وربما استخدم الأحجار الصلبة كالظران أو سواه وعندما كانت من الجدران تعوق وضوح صوره ورسومه حاول مسح جدرانها

أولا بمسحوق ابيض لتقبل رسومه بعد ذلك. [*]

وتنحصر تلك الرسوم في عدة محددات إذا أنها :

رسمت علي السطوح الداخلية العميقة و المظلمة في المغارات والكهوف، كما وجدت بعض الرسوم مغطاة بكتل كثيفة من الأحجار كما لو كان هناك قصد من إخفائها وقد وجدت بعض رسوم للحيوانات وقد اخترقت أجسامها سهام كما وجدت رسوم أخري وعليها تجريحات ربما نتيجة توجيه سهام أو حراب حقيقية إلي هذة الرسوم إلي جانب هذا فأنها وجدت بعض الرسوم وقد غطيت بطبقة بيضاء واعيد رسم الحيوانات أخري وهذا يمكن تميز أنواع الحيوانات المرسومة بسهولة واضحة وهذا يدل علي إن الرسام كان يعرف خصائص هذة الحيوانات وسماتها المميزة كما كان يملك قدرا من المهارة من دق التعبير عن هذه الخصائص.

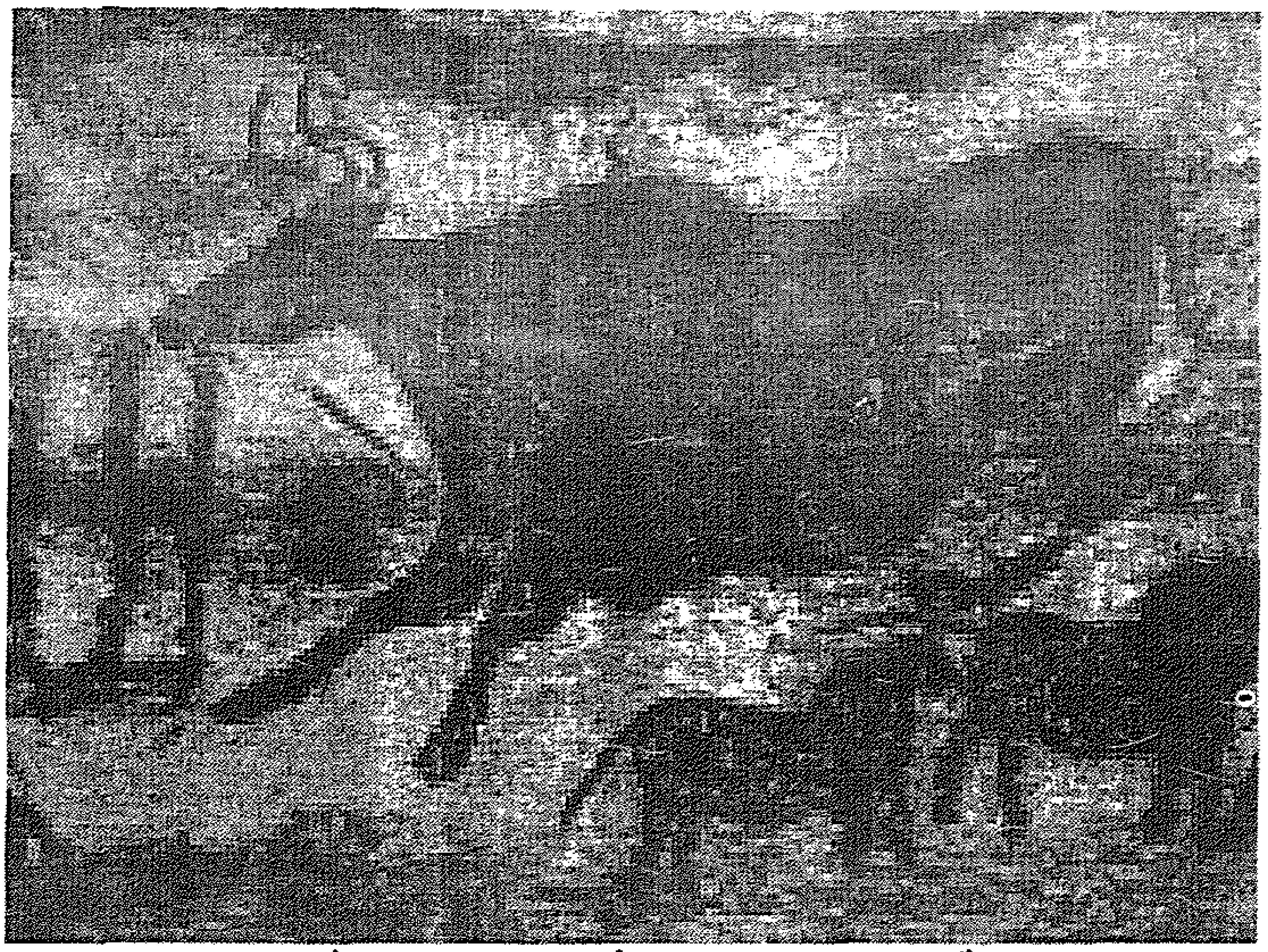

الشكل رقم 3 الرسم واللون فى الفن البدائى فى الكهوف

لذا فان وجود هذة الرسوم في المناطق المظلمة من المغارات ينفي أنها رسمت بغرض

---

[*]كانت رسومات الفنان البدائي بسيطة كان يضع التفاصيل التي تؤدى إلى فهم الشكل المرسوم ، فظهرت الرسومات محدده من الخارج ولكن المناطق التي تظهر بعيده أو منخفضة في جسد الحيوان باللون الغامق و المناطق القريبة و العليا فاتحه لكي يعطي إحساس بالتجسيم بالضوء والظل فهو كان يحاول الوصول برسوماته إلى الواقع.

الزخرفة وتزيين سطوح هذه المغارات والكهوف والا رسمت علي سطوح جيدة الإضاءة ، وفي المناطق التي يتجمعون فيها كما إن تغطية الرسوم بأكداس الأحجار ربما كانت لغرض سحري ، كما لو كانوا يقصدون حبس الحيوانات الحقيقية المسجل رسومها من الشرود والانطلاق بعيدا عن الكهوف المسجل عليها رسموماتها ، حتى يمكن لسكان هذه الكهوف من السيطرة عليها وسهولة صيدها والانتفاع بها.

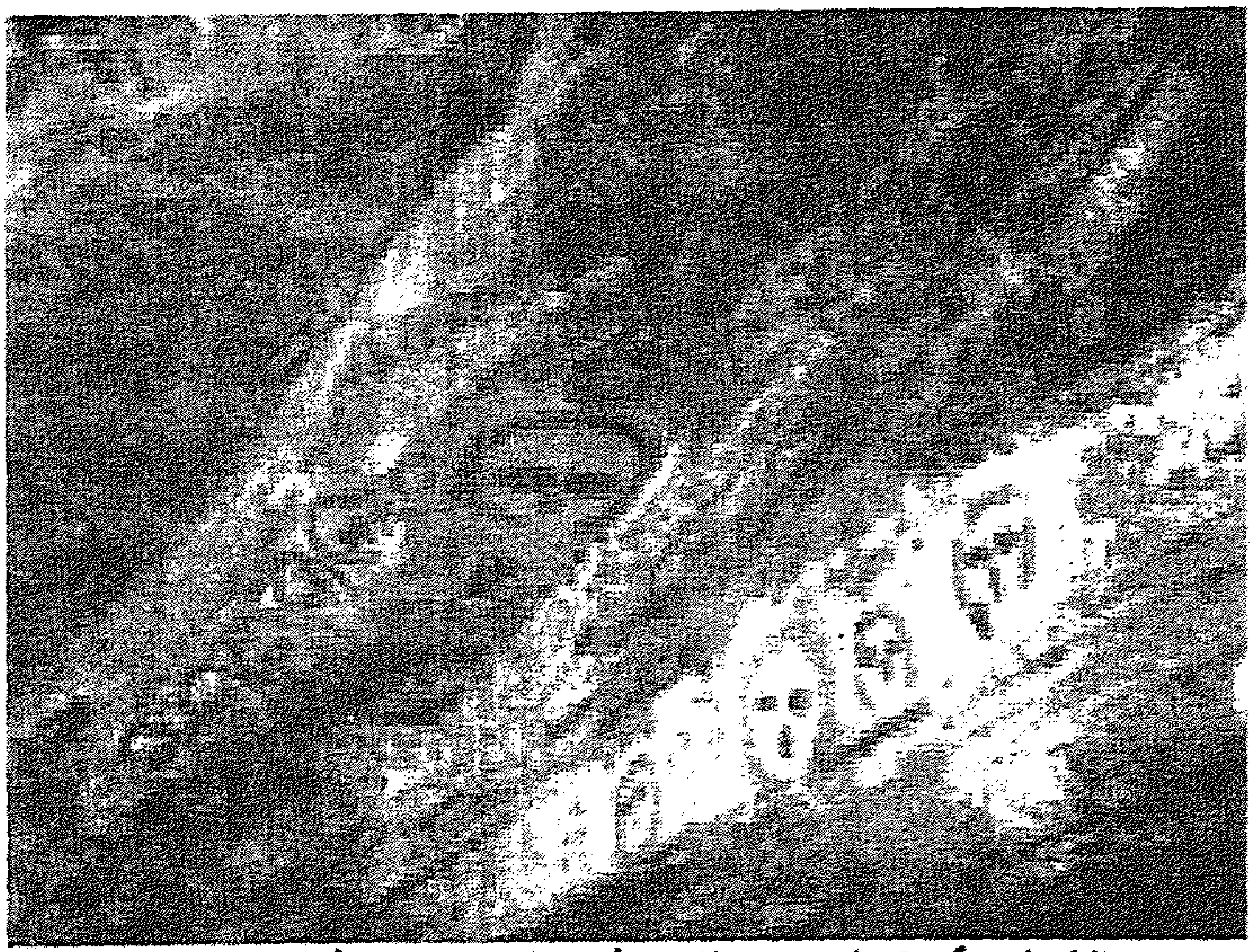


الشكل رقم 4 الرسم واللون فى الفن البدائى فى الكهوف

وجود أثار رماح وسهام وأجسام حادة علي الرسم أو رسمها وهي مطغوطة بالسهام والحراب كما لو كان المقصور منها هذة الحيوانات بطريقة سحرية نفسية ، أو قتل بعض أرواحهم علي الأقل ، حيث كان يعتقد أن

الشكل رقم٥ الرسم واللون فى الفن البدائى فى الكهوف

لبعض هذه الحيوانات أكثر من روح وأن تكرار الرسم علي نفس السطح قد يكون دليل علي أنة عند الانتهاء من الغرض السحري للرسوم القديمة يجري رسم الحيوانات التالية لإجراء الطقوس السحرية عليها المهارة في التعبير عن أنواع الحيوانات وسماتها المحددة المميزة مهم جدا في نجاح الطقوس السحرية وإلا اعتقدوا أن فشل هذه الطقوس يرجع إلى عدم وضوح الخصائص والسمات المميزة لنوعية الحيوان.. كما تدل على أن الرسام كان يعرف جيدا هذه الخصائص والسمات المميزة وقد أمكنه التعبير عنها بمهارة ملحوظة.

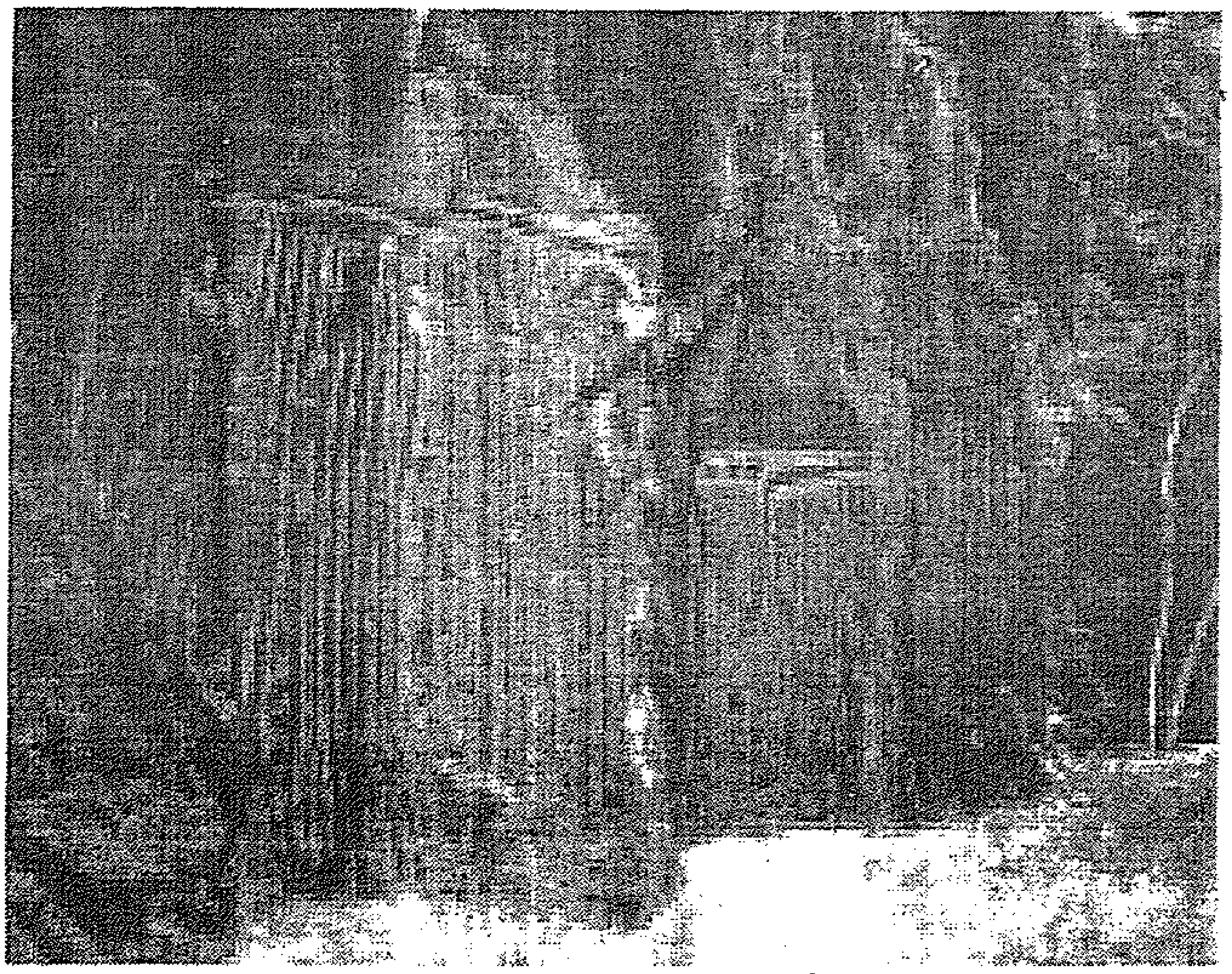

الشكل رقم 6 الرسم واللون فى الفن البدائى فى الكهوف

ومن ذلك يمكن الاستنتاج بأن هذه الرسوم ذات أغراض سحرية، ذات صلة بصيد الحيوان أو قنصه، وليست بغرض الزينة وتجميل جدران الكهوف .

المواد التي شكلت منها التماثيل

جديرا بالذكر ان تشكيل التماثيل أنذاك لم يكن على درجة عالية من الدقة والتفوق ، ولكن هناك من المواد المختلفة - خامات - طبيعية كالحجر بأنواعه المختلفة ، والعظم، والعاج، والخشب،شكلت منها تلك المنحوتات ،كما صنع بعض منها من الطين او الطين

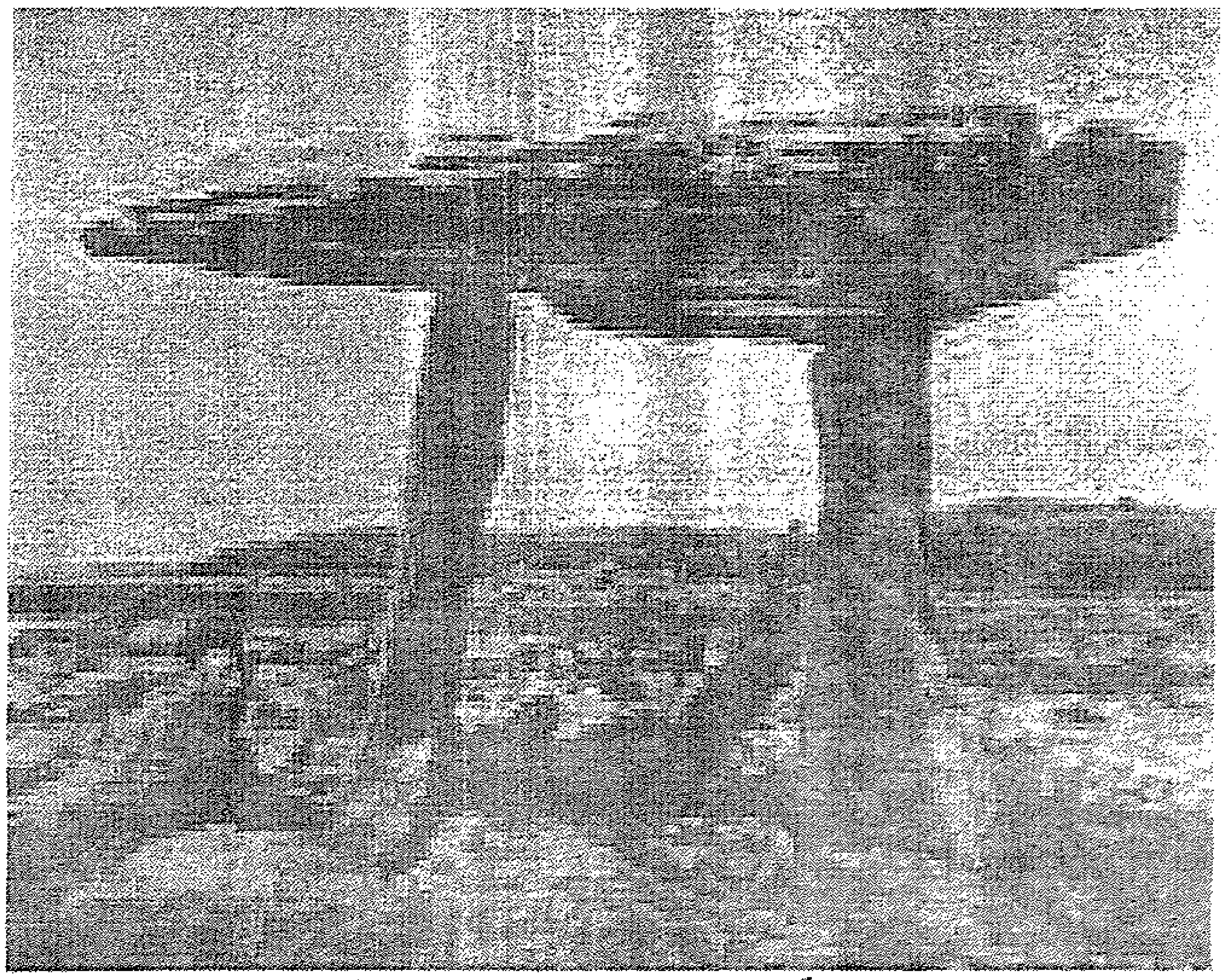
المحروق(الفخار). والأشكال ٧,٨ ، ٩، ١٠ توضح النحت والتشكيل النحتى بالفخار فى الفن البدائى.هذا وقد تنوعت الاغراض من تشكيل تماثيل الانسان الاول والبدائي :



الشكل رقم ٧ تشكيل من النحت البدائى

فسوادها الاعظم لأغراض دينية او سحرية او جنائزية ،و بعضها لأغراض الصيد أو القنص وبعضها لأغراض الزينة أو الفن.

فعبر التاريخ هناك تمثيل للمعبودات والالهة الى ما قبل الاسلام، فقد استخدم الانسان التمثال كمعبود واله وقد تنوعت تلك الآله حسب كل جماعة او قبيلة اذ مثل الاله كل شكل الانسان رجل او سيدة او اجزاء من اجسامها وخاصة رءوسها.

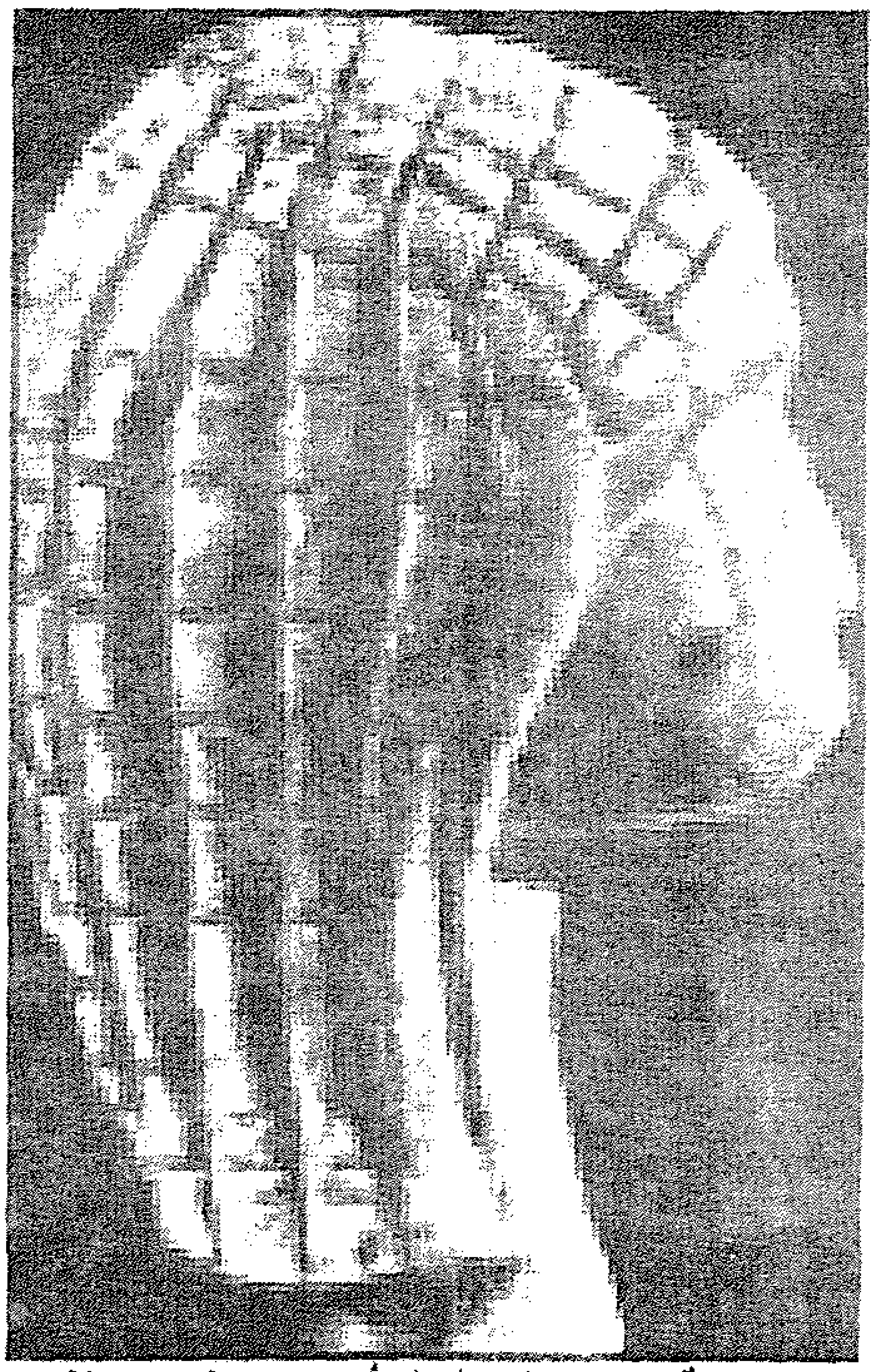


الشكل رقم ٨ تشكيل من النحت البدائى

والواضح ان فى العصور البدائية كان هناك تمثيل للانثي من إلهات، ربما لرمزيتها في الولادة والانجاب حيث ان التي انجبته- الانسان- سيدة ، واطلقوا علي تلك الالهه بالام الكبري، وربما رمزوا بها الي الارض التي تعطي النماء

والحياة والخير كإنبات الزرع وكولادة حياة جديدة. إن كل جماعة أو قبيلة اتخذت لنفسها إلهاً أو شعار أو معبود . ونحتوه من كتلة كبيرة من الحجر أو سيقان الاشجار . واقاموه في ساحة متسعة تلتف حولها مساكن القرية او القبيلة او الجماعة خلال حفلات الرقص او الاعياد او الاستعداد للصيد او القتال ، وكثيراً ما كانت الطواطم علي شكل انسان او حيوان او طائر او علي اشكال متداخلة منهم.

الشكل رقم ٩ تشكيل من النحت البدائى



الشكل رقم ١٠ تشكيل لرأس سيدة من الفن البدائى من الفخار

التماثيل السحرية

بعضها كان يستخدم كتعاويذ واحجبة ضد السحر او قوة الشر والحسد وارواح الموتي المؤذية ، وبعضها لجلب الخير والسعادة فالموضوع فى النهاية مرتبط بمعتقدات.

بعضها كان يستخدم كتعاويذ واحجبة ضد السحر او قوة الشر والحسد وارواح الموتي المؤذية ، وبعضها لجلب الخير والسعادة فالموضوع فى النهاية مرتبط بمعتقدات.

التماثيل الجنائزية

هناك اعتقادات لدى الانسان البدائي حول صناعة بعض التماثيل كحماية المتوفي ضد قوي الشر ، وبعضها لمعاونتهم في الحياة الاخري ، كالخدم، والحراس، والاتباع ، او ما يمثل افراد اسرته [١]، او لمتعته الجنسية حيث وجدت تماثيل لنساء ذات صدور وارداف سمينة وبعضها مزين بالرسوم والالوان وبعضها غير كامل الاطراف حتي لاتهرب او تفر من صاحبها . [٢] تلك رؤى ومعتقدات لعصر تكمن فيه حكمة واقعه المتوافق مع طبيعته .

ادوات الزينة

دلت الحفريات علي وجود البعض من ادوات الزينة كالامشاط واجزاء منها مصنوعة من العاج و العظم واخرى من الحجر ، وغيرها من الخشب .

الصناعة و الانسان البدائي الأول

صناعة الفخار

لعل الانسان الاول بطبيعة الحال هو اول ما عرف صناعة الفخار منذ عهود سحيقة فلقد شكل منها القدور و الأواني المختلفة والمتعددة الاشكال والاحجام لتلبية احتياجاته

---

[١] ظلت تلك المعتقدات سائدة بشكل قوى فى الحضارات عبر التاريخ وفى الحضارة المصرية القديمة.

[٢] سامى رزق ، وآخرون : تاريخ الزخرفة ، مرجع سابق ، القاهرة ٢٠٠٠.

المختلفة ، والتى كان البعض منها للطعام وحفظ الماء وللسوائل ،وبعضها لحفظ الحبوب ، وبعضها لاغراض سحرية وجنائزية وشكلها باليد وزخرفها اما بالخدش علي الطين قبل الحرق او بالتلوين بألوان تتباين مع لون الفخار المصنوع ، فلقد لون الانية بالاصفراء والاحمر و الاسود و البني و الابيض . كما لون بعض الاوانى السوداء والبنية بالابيض الى جانبهما . كما صنعت اواني من فخار اصفر و احمر ذات حواف سوداء[1] وتعددت هيئات واشكال الفخار طبقا للاستخدام.

صناعات العظم و العاج

تعدد استخدم العظم والعاج في صنع بعض التماثيل الصغيرة بطريقة الحفر او التفرغ او النحت بعضها لأغراض سحرية ، وبعضها كتمائم ،أوللزينة . وهى تمثل الإنسان أو الحيوان أو أجزاء منها . كما إستخدمت أسنان الحيوانات فى صنع القلائد المختلفة كما زين بعضها بالزخارف الهندسية البسيطة بالعديد من الطرق كالخدش أو الحفر والحرق أيضاً .

الزجاج

ان الحفريات اكدت على وجود زجاج ، فلقد عثر على حبات من الزجاج على شكل خرز كروى واحيانا بيضاوى ، ذات ألوان شفاف أو بنية فاتحة أو أخضر مزرق .

---

[1] ربما يرى البعض أنها نتيجة زيادة مدة الحرق او لوجود املاح معدنية في تركيب الطين او لوجود مواد عضوية تسبب هذه الحواف السوداء او اضافة الدم او الدهون علي تشكيل الحواف العليا لهذة الاواني هذا وقد زخرفت بعض الاواني برسوم تماثيل اشكال الانسان والحيوان او اشكال سفن ذات مجاديف كثيرة كما زينت بعضها بزخارف ذات اشكال هندسية بسيطة كالدوائر والحلزونات والخطوط المموجة او الخطوط الافقية والرأسية او بخطوط منكسرة . راجع : تاريخ الزخرفة ، القاهرة ٢٠٠٠.

المنسوجات

الطبيعة محور متطلبات الانسان ومنبع احتياجاته ولذا فان أول شيىء عرفه الإنسان هو النسيج ، فقد عرف البدايات الأولى للمنسوجات من خلال ألياف النباتات واصواف الحيوانات ، كما إستخدم السعف فى النسيج كمنتج وظيفى لحياته ، واستخدم الجدل والتضفير فى تشكيل الحبال والشباك .

المعادن

تؤكد الإبداعات الأثرية التى بينها حبات من الذهب ، وأدوات من النحاس على شكل نصال ومخارز وأسلحة كالحراب ، والبلط ، والفنوس ، وبعض أدوات الزينة كالحلقان والقلائد والأساور ، كما عرف البرونز وعرف فى أواخر عهوده معدن الحديد . وقد زخرف البعض منها بطريقتى الحفر احيانا و الطرق احيانا اخرى.

الاخشاب

سهولة الاستخدام جعلت من الخشب محور أغراض البدائى المتنوعة فصنع منه أيادى أسلحته كالحراب والسهام والبلط والفنوس وبعضها كأدوات للزراعة ، كما نحت منه بعض التماثيل ، الصغيرة والكبيرة ، وبعض أدوات الزينة كالأمشاط والدبابيس ، وزخرفها بالخدش والحفر ، والتلوين ، والحرق ، أو تغطية أجزاء منها بالمتاح لديه من خامات ومواد .

الجلود والفراء

صعوبة الجو ولدت الحاجة الماسة إلى الملابس والفرش فتوجت الجلود ودباغتها بالملح أو دباغات النبات ، فإستخدمها فى ستره وفى تدفئتة ومفروشاته ومقره ، كما تفرد فى استخدام كل قطعة من الجلد لهدف وظيفى ما ،فقد إستخدمه كذلك فى السيور

الجلدية والحبال ، كما قد جدل بعضها كضفائر لادواته واسلحتة كما استخدم الجلود كنعالوكجعاب للسهام.

الاحجار

اول ما احتضنه من الطبيعة ، فالاحجار اقدم ما عرفه البدائى وتوج استخدامه فى العديد والعديد من متطلباته كادوات و كاسلحة ، ولم يتركها دون زخرفة فلقد زخرفها بالحفر و التلوين ونحت فيها ورسم عليها لاغراض متعددة ، واستغلها فى مجالات كثيرة .

انماط الزخرفة البدائية

الوحدات الهندسية

الطبيعة تزخر بكل الوحدات الزخرفية من هنا فقد عرف الانسان الاول والبدائي ، الاشكال الهندسية البسيطة كالنقطة والدائرة والخطوط المنحنية والمموجة والحلزونية والخطوط المتوازية الرأسية والافقية والمائلة وتوجها فى تكوينات بسيطة علي شكل مثلثات غير سليمة تماما أو مربعات ومستطيلات اوتراكيب من الخط المنكسر وبعضها ما يمثل هندسية بدائية اشكال الانسان والحيوان غير انها لاول وهلة تعطى الهيئة الشكلية لتلك المفردات الهندسية.

زخارف نباتيه

في البداية وجدها امامة دون عناء وقدمها فى رسوماته وكأنها تشبه سعف النخيل او اغصان نباتيه بسيطة وكأنها عشب وحشانش انطلقت بعد المطر من بين ثنايا الارض.

زخارف للانسان والحيوان

الاشكال التى عرضناها تؤكد فى كيانها اشكال بدائية كصور للانسان والحيوان بعضها بخطوط بدائيه بسيطة وبعضها بخطوط هندسية بسيطة . بعضها لاغراض زخرفية

وبعضها كرموز أو لاغراض سحرية أو جنائزية ، كما فى شكل ١١ ، ١٢ .

الالــوان

لاشك ان الانسان الاول والبدائي قد عرف الالوان الطبيعية البسيطة التي وجدها تملء عيناه من كل جانب يحيط به ، وهي غالبا ما تكون اتربه ملونة ، او مساحيق الاحجار الملونة ، كما عرف الي حد ما عصارة لبعض النباتات الملونة والصابغة وقد استخدم الابيض والاسود وكل من الالوان الاحمر والبني والاصفر والازرق فى السواد الاعظم من رسوماته [١] وخزفياته – الفخار- .

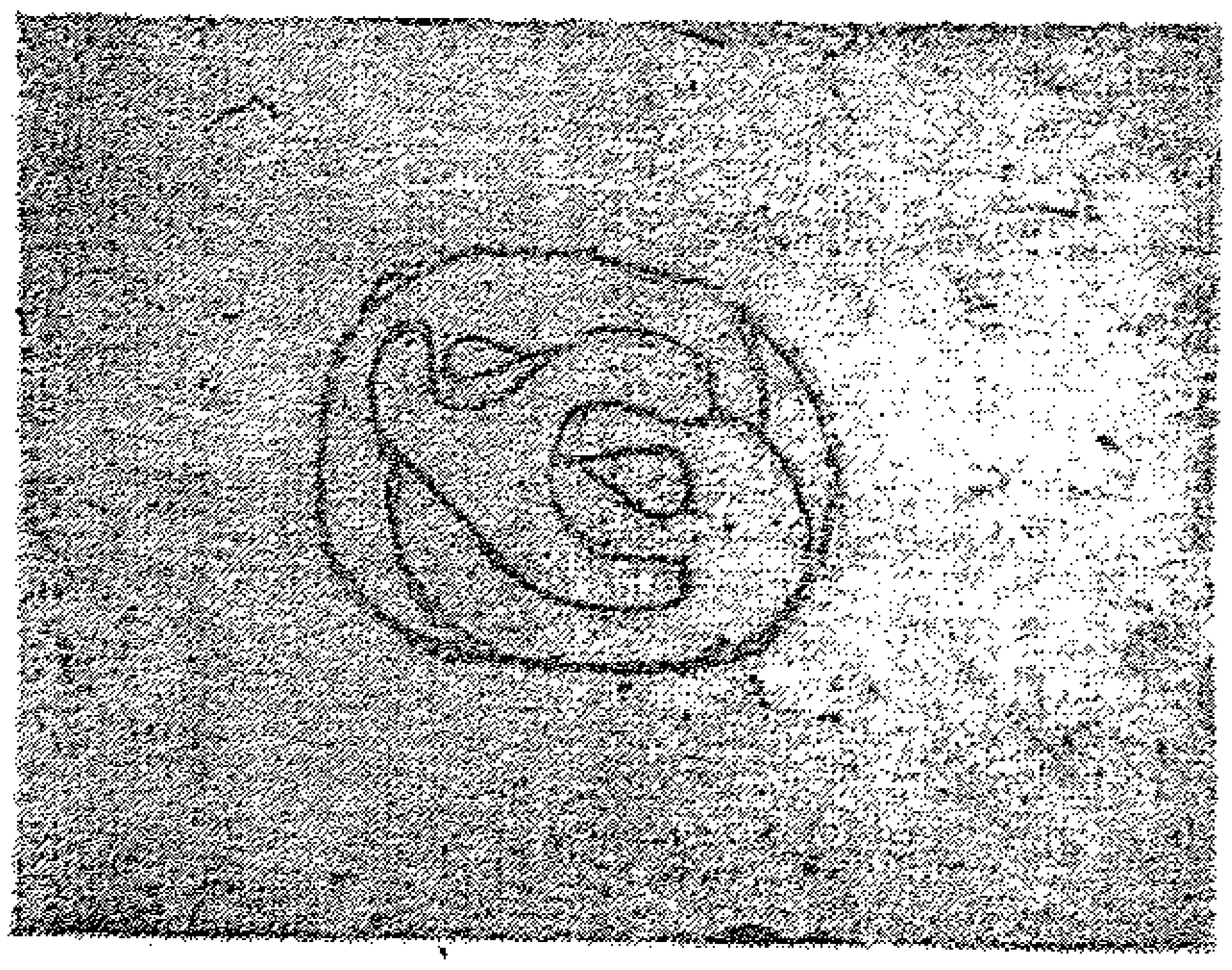
الشكل رقم ١١ رسم متنوع العناصر من الفن البدائى

الشكل رقم ١٢ رسم متنوع العناصر من الفن

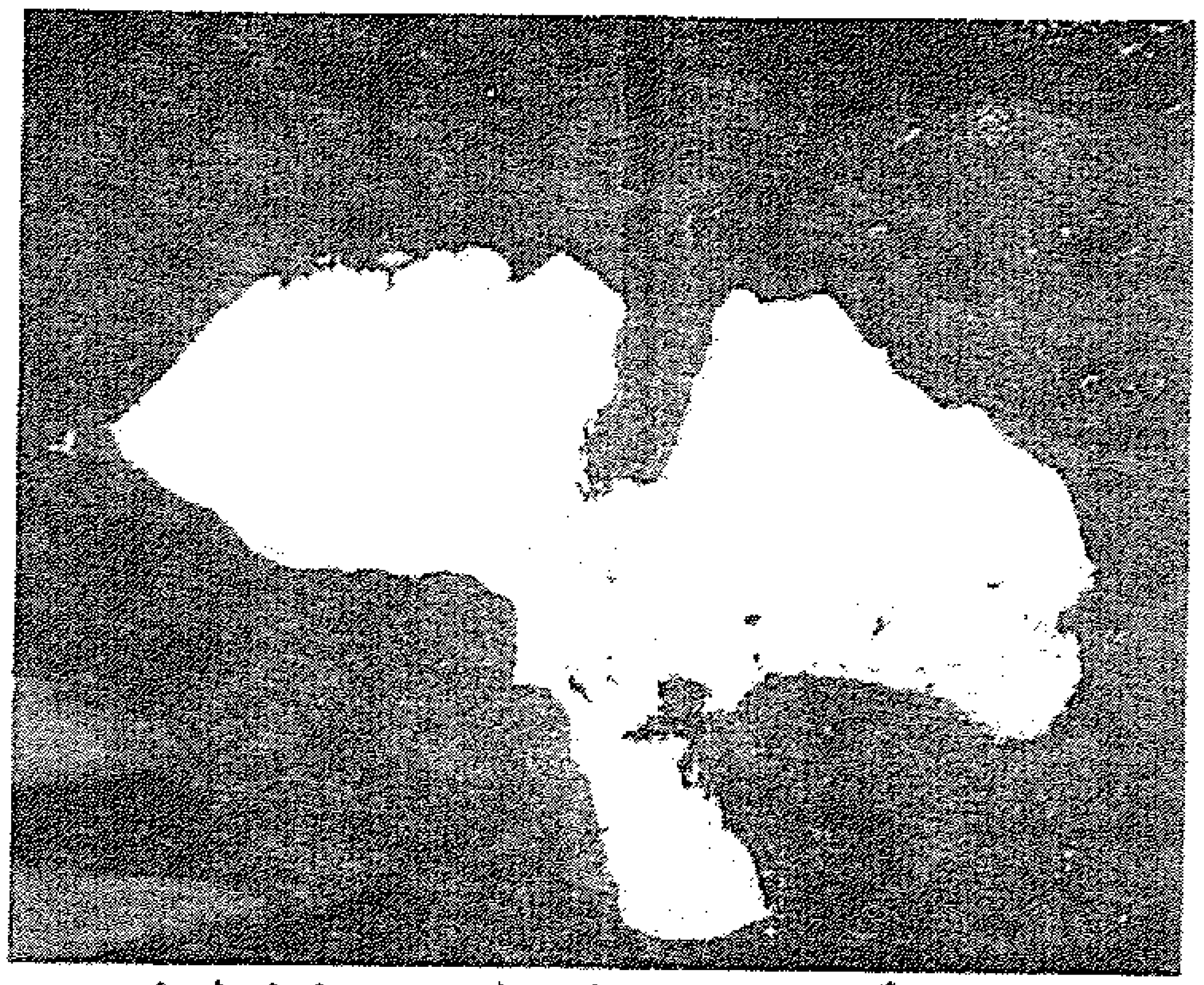
(١) لقد اتخذ الفنان البدائي ألوانه من الطبيعة فيعتقد انه أخذ لون الدم وحوله إلى اللون الأحمر واتخذ الفحم كلون الأسود فاستخدم كل ما يقابله في الطبيعة لكي يحوله للون يضيف إلى رسوماته الواقعية ،هذا وقد استخدم دهن الحيوانات لكي يقوم بتثبيت ألوانه على جدران الكهوف ونجح بالفعل والدليل أنها ظلت محفوظة حتى الآن .

على الجانب الآخر فان العمارة عند البدائى تنوعت وتعددت ولكنها لم تخرج عن نطاق المتاح فعليا فى البيئة اما كهوف ، او اكواخ من اغصان النباتات ،او تشكيل على سطح الارض من الاغصان والحجارة او من جذوع الاشجار واغصانها فقط او مرحلة متطورة من الكهوف الحجرية المعدلة بالنحت او التى شاءت الطبيعة بان يكون الكهف بشكل ما فى باطن الجبال والشكل ١٣ يوضح المسكن البدائى للانسان .

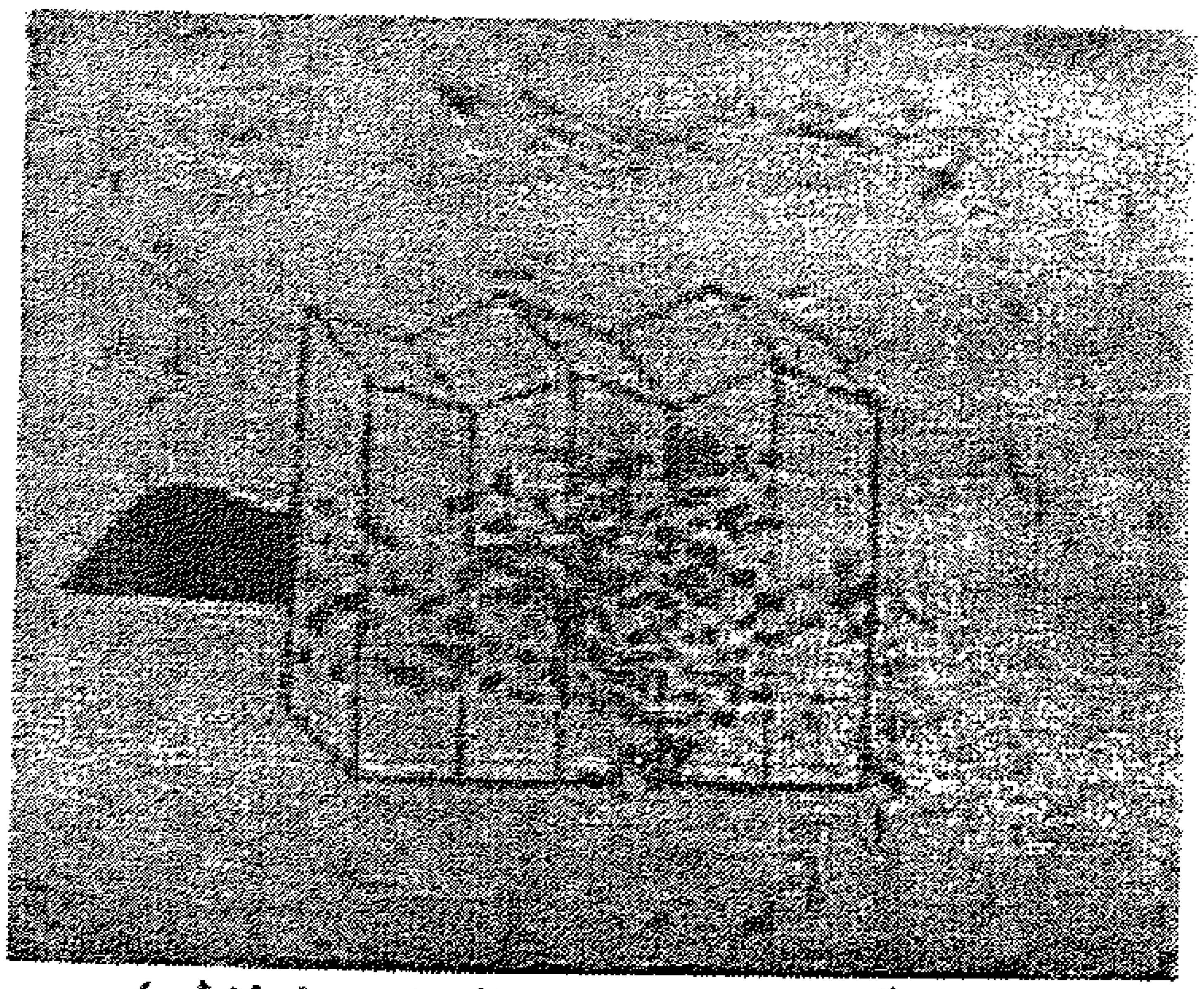
من هنا علينا ان ندرك ان الفن البدائى مرحلة دجماطيقية فى تاريخ الانسانية فقد وضع



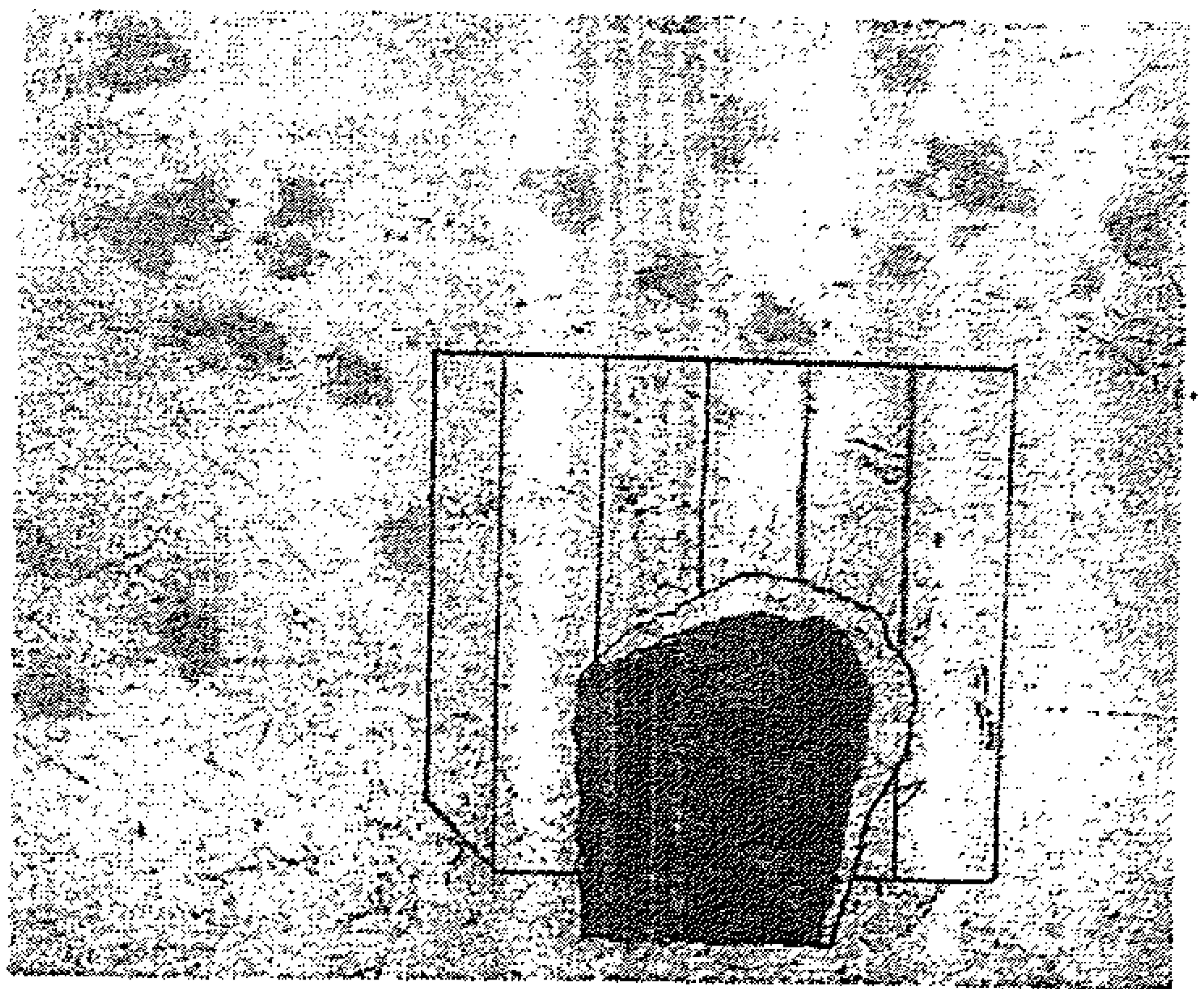
الشكل رقم ١٣ أ كهف البدائى (منزل)



الشكل رقم ١٣ب كهف البدائى (منزل)



الشكل رقم ١٣ج مسكن البدائى (منزل)



الشكل رقم ١٣ د مسكن البدائى (منزل)

اللبنات الاولى لبنية الحضارة التى قامت على اعقابها حضارات العالم قديما وتطورات الى الحضارة المعاصرة..

الفصـــل الثالث

الفـــن المصرى القديم وبلاد ما بين النهرين

الفن المصرى القديم

بداية الحضارة المصرية

ما قبل الاسرات

الدولة القديمـة

الدولة الوسطى

الدولة الحديثـة

الفن فى بلاد ما بين النهرين

الفن المصرى القديم

مقدمة

العقيدة ونهج الحكم المصرى الملكى القديم وطبيعة مصر وشعبها تلك هى محاور الحسم فى بنية الفن المصرى القديم ، والذى يعد احد اهم واعظم واعرق الحضارات القديمة ، فى حين أن السطحيين من البشر والذين لا يعون قيمة الفن المصرى القديم يرون فى اول الامر انه فن ساذج ، او هو بالاحرى فن لا تدب فى جنباته الحياة ،واذا انتقلنا لصعيد بداياته الاولى فان مراحل البناء الحضارى فى عصر ما قبل التاريخ تمثل الخطوات الاولى لفلسفة هذا الفن – والتى تحوى كل من العصر الحجرى القديم ، العصر الحجرى الحديث ، مرحلة عصر ما قبل الاسرات أو العصر الحجرى النحاسى .

بداية الحضارة المصرية

جدير بالذكر ان بداية الحضارة المصرية انطلقت من خلال جماعات يقيمون فى وحدات وقرى صغيرة متفرقة وبينها نوع من التواصل ، والذى ادى الى ظهور فكر مشترك فجميعها تعمل بالزراعة والرعى والصيد وصناعة الفخار والسلال وغزل الصوف ، وهناك دلائل على قيام تلك الحضارات الزراعية البسيطة شملت الوادى والدلتا فى كل من مرمدة بنى سلامة فى جنىب غرب الدلتا والفيوم ودير تاسا والبدارى ،ونقادة الاولى والثانية وغيرها ، فتلك الحضارات وضعت القواعد الحقيقية لبنية الحضارة المصرية القديمة . والتخطيط التالى يوضح تتابع حضارات العصر الحجرى الحديث، وعصر ما قبل الاسرات فى الوجة البحرى والفيوم ، وما يوازيها من حضارات الوجه القبلى . والتى تميزت كل من هذه الحضارات بسمات خاصة كانت بمثابة عنصر هام فى تلك الحضارة العريقة ،كما لعبت دورا هاما بلورة كيانها الفنى .

التاريخ	الوجه البحرى والفيوم	الوجة القبلى
٥٠٠٠ ق . م	حضارة حلوان الاولى (العصر العمرى أو حلوان أ) حضارة الفيوم الاولى (أ) حضارة مرمدة بنى سلامة حضارة الفيوم الثانية (ب)	حضارة دير تاسا حضارة البدارى
٤٠٠٠ ق . م	حضارة حلوان الثانية (ب) حضارة المعادى	حضارة العمرة
٣٢٠٠ ق . م	الاسرة الفرعونية الاولى	حضارة جرزة حضارة سمانية(ما قبل طينة) الاسرة الفرعونية الاولى

(١)

حضارة دير تاسا مثلت اسيوط فى بداية العصر الحجرى الحديث والتى تميزت بالفخار الارقى من المناطق الاخرى المعاصرة لها من هيئة وزخارف وتقنية ، كما ان عادات

---

(١) سامى رزق ، وآخرون : تاريخ الزخرفة مرجع سابق ، القاهرة ٢٠٠٠. ص ٦٣.

الدفن كانت واضحة فى مقابرهم عن الاخرين المعاصرين لهم .

حضارة الفيوم الاولى (أ) صاحبة نظام الشونة الجماعية .

حضارة مرمدة بنى سلامة تميزت بنوعين من المساكن الاولى ذات القاعدة البيضاوية مبنية من الطين فى حفرة تمثل ربع الارتفاع حتى يظل المسكن ثابت لا يتأثر بالريح وخلافة. والاخرى دروة بيضاوية القاعدة ايضا ولكن تبنى من البوص وهى دائما قريبة من المزارع . كما تميزوا بدفن موتاهم بين مساكنهم. ودائما مساكنهم على شكل صفين ، كما عرفوا الفخار وتشكيل الانية .

حضارة البدارى فى اسيوط وهى اكثر تطورا من حضارة ديرتاسا فقد عرفوا النحاس وشكلوا فيه واستخدموه فى الحلى ومتطلبات اخرى كم مهروا فى صناعة الجلود والفخار وزخرفتها وتلوينها ، وصنعوا تماثيل من الفخار .

حضارة نقادة الاولى وهى قرية على البر الغربى للنيل بمحافظة قنا تميزوا بصناعة اوانى الفخار باشكال متعددة و زخرفتها ، كما تميزوا بصناعة التماثبل الفخارية .

حضارة نقادة الثانية تلك الحضارة التى دلت على وجود صلات لعلاقات خارجية مع الحبشة ولبنان وقد برعوا فى الفخار وفى تشكيل وصناعة النحاس وادوات الطعام من سكاكين وملاعق وازاميل وفئوس وزخرفوا اعمالهم الفخارية بتصوير ادمى عليها وصور للمراكب ، ويرى البعض ان هناك احتمال كبير بان يكونوا قد عرفوا الكتابة الهيروغليفية ، كما تطور بناء القبور لديهم بشكل ملحوظ .

هذه الحضارات هى لبنات الصرح الحضارى المصرى فمن خلالها بدأت تنشأ الدويلات .

عصر ما قبل الاسرات

كعادة البشر البقاء للاقوى ، حينما ازداد عدد وبأس بعض القرى ، قاموا بالسيطرة على القرى المجاورة لها وفرض سطوتها عليهم ، من هنا تكونت بعض المماك او ما يطلق عليها بالدويلات الصغيرة ، وآله القرية الكبيرة اصبح آله كل هذه القرى وهى اصبحت العاصمة ، كما حدث نوع من الوفاق بين الاله لهذه القرى ، ومع الزمن والتغير والتطور اندمجت بعض الدويلات مع بعضها ، الى ان أصبح فى مصر الوجه القبلى حولى ما يقرب من ٢٢ دويلة ، وفى البحرى ٢٠ دويلة .ثم بدء الاندماج مرة ومرة الى ان صار الجنوب " مملكة لها تاج ابيض ، ولها إله حامية هى الاله " نخبت " وهى بصورة انثى العقاب وكانت عاصمته فى طينة وهى بالقرب من مدينة الكاب يقنا ، وكانت زهرة اللوتس شعارا لها . كما اصبح للدلتا دولة واحدة ولها تاج احمر ، ولها إلهه حامية على هيئة ثعبان الكوبرا واسمها " واجيت " كما كانت زهرة البردى شعارا لها . [١] من هنا بدأت قصة الحضارة المصرية القديمة وفنونها ، ولكن علينا بداية ان ندرك التقسيم التاريخى لتلك الحضارة .

التقسيم التاريخى

يحوى هذا التقسيم ما اتفق علية العلماء والمؤرخين والاثريين على كون التاريخ المصرى القديم يقع فى ثلاثين اسرة ملكية.ومن هنا فالتقسيم تبعا لحقبات زمنية :

الدولة القديمة من (٣٢٠٠ ق.م الى ٢٢٨٠ ق . م) وهى بداية من الاسرة الاولى

---

[١] سامي رزق - وآخرون : تاريخ الزخرفة ، مرجع سابق ، القاهرة ٢٠٠٠. ص ٦٦.

وصولا لنهاية الاسرة السادسة ، وتقسم الى عصرين الاول يطلق عليه العصر العتيق ويحوى الاسرتين الاولى والثانية من ٣٢٠٠ ق.م الى ٢٧٨٠ ق . م . اما العصر الثانى فهو ما يطلف عليه بعصر بناة الاهرام ويحوى كل من الاسرة الثالثة والرابعة والخامسة والسادسة من ٢٧٨٠ ق.م الى ٢٢٧٠ ق . م .

عصر الانتقال الاول من الاسرة السابعة الى الاسرة العاشرة من ٢٢٨٠ ق. م الى ٢٠٥٢ ق. م – قوة حكام الاقاليم مما خلق اضطرابات نتيجة ضعف القوة المركزية .

الدولة الوسطى وتحوى الاسرتين الحادية عشرة والثانية عشرقوالتى تبدء من ٢٠٥٢ ق . م الى ١٧٧٨ ق . م وهى فترة سيطرة الملوك على مقدرات الامور لذا فهى تعد من فترات الازدهار .

عصر الانتقال الثانى من الاسرة الثالثة عشرة الى الاسرة السابعة عشرة من ١٧٧٨ ق. م الى ١٥٧٠ ق. م – ضعف القوة المركزية ، دخول الهكسوس مصر .

عصر الدولة الحديثة – عصر الامبراطورية المصرية القديمة - من الاسرة الثامنة عشرة الى الاسرة العشرين من ١٥٧٠ ق. م الى ١٠٨٥ ق. م – احد اهم واقوى العصور فى الحضارة المصرية القديمة واكثرها تطورا فنيا .

العصر المتأخر من الاسرة الواحد والعشرين الى الاسرة الثلاثين من ١٠٨٥ ق. م الى ٣٣٢ ق. م – عصر التأرجح بين الاضطراب والازدهار . وقد قسمة المؤرخون كالتالى من عصور فرعية " الاسرة ٢١ وتسمى عصر الملوك الكهنة ١٠٨٥- ٩٥٠ ق .م ، الاسرة ٢٢، ٢٣ من ٩٥٠ – ٧٣٠ ق . م وتسمى عصر الملوك الليبيين ، الاسرة ٢٤ من ٧٣٠- ٧١٥ ق. م وتسمى عصر الملوك الصاويين ، الاسرة ٢٥ من ٧١٥ – ٦٦٣

ق.م وتسمى عصر الملوك الكاشيين ، الاسرة ٢٦ من ٦٦٣ ـ ٥٢٥ ق . م ويسمى العصر الصاوى الحقيقى ، الاسرة ٢٧ الى ٣٠ من ٥٢٥ ـ ٣٣٢ ق . م فترة اضطرابات وفى اواخرها غزت اشور ثم فارس مصر. (١)

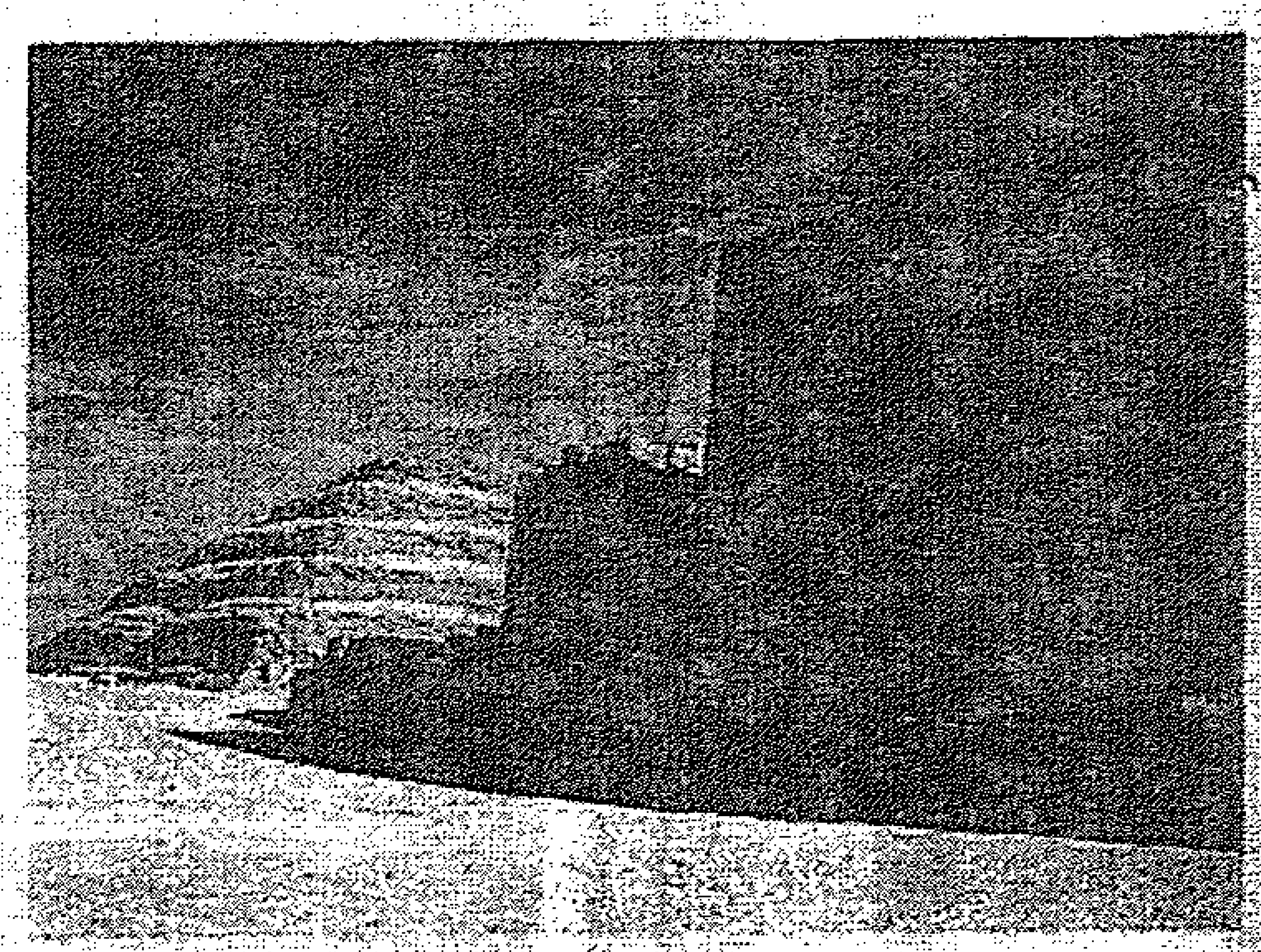
تلى ذلك العصر الاغريقى الرومانى من ٣٣٢ ق . م الى ٦٤٠ م والذى بدء بدخول الاسكندر مصر عام ٣٣٢ ق . م ، وقيام دولة البطالسة والتى انتهت عام ٣٠ ق . م ، فالحكم الرومانى الذى ظل الى ان فتح العرب مر فى ٦٤٠ م . كان هذا هو التقسيم الذى اتفق عليه المؤرخين. وفيما يلى طرح للفن المصرى القديم .

---

(١) سامى [illegible]ق ، وآخرين : تاريخ الز[illegible] ، مرجع سابق ، القاهرة ٢٠٠٠. ص ٦٨.

الدولة القديمة ٢٧٧٨ – ٢٢٨٠ ق . م (الأسرات ٣ - ٦)

تطور الفن فى الدولة القديمة وتألق فى بناء المدافن الملكية بوثبات واسعة ، فمقارنة بمقابر العهد السابق وبين الهرم المدرج فى سقارة شكل ١ [1]، نقلة فنية حضارية ضخمة بسرعات شاسعة متلاحقة، حتى انتقل تصميم الهرم المدرج بعد فترة وجيزة – عدة اعوام - لصورة جديدة تتمثل فى الهرم الكامل بتطور المظهر الخارجى من جانب وتغير



الشكل رقم ١ هرم زوسر المدرج -سقارة
عصر بداية الأسرات

---

[1] هرم الملك زوسر المدرج يقف الهرم المدرج الخاص بالملك زوسر، من الأسرة الثالثة، فى الساحة الكبيرة لمجموعة الهرم المدرج بمنطقة سقارة بالقرب من القاهرة الحديثة. وهو أول بناء معروف لنا في مصر القديمة، استخدم فيه الحجر بقدر كبير، وبناه الوزير إمحتب لمليكه زوسر. وقد صمم على نمط عاصمة الدولة، ليتمكن الملك من تكرار تجربته الحياتية في العالم الآخر. وجميع العناصر الأساسية موجودة مرتين، مبينا أن الطقوس والأنشطة كانت تقام مرتين بصفته ملكا لمصر العليا والسفلى.. وتحتوي المجموعة على صالة أعمدة ودهليز وساحة كبرى، ومقاصير للأرباب، وبيتين لمصر العليا ومصر السفلى، وساحة للاحتفال بعيد اليوبيل،والهرم المدرج ،وسردابا به تمثال الملك، ومعبدا جنائزيا، ومذبحا، والقبر الجنوبي. والسرداب هو غرفة خفية بالمقبرة، يتمكن المتوفى من خلالها أن يرى طقوس عبادته. تقع منطقة سقارة على بعد خمسة وثلاثين كيلومتر، أو ٢٢ ميل، جنوب غرب الجيزة، ويوجد بها عدة مجموعات هرمية لملوك الأسرات الثالثة والخامسة والسادسة العظام، وكذلك مصاطب كبار رجال الدولة المزينة بلوحات رائعة تصور الحياة اليومية في عصر الدولة القديمة.

قاطع من الداخل ،كما هو الواضح فى أهرمات الجيزة شكل ٢، ٣ ، ٤ ، [1]. "فلم يعد مكان غرفة الدفن أسفل الهرم بل أعد لها مكان فى الكتلة المبنى نفسه الذى روعى فى

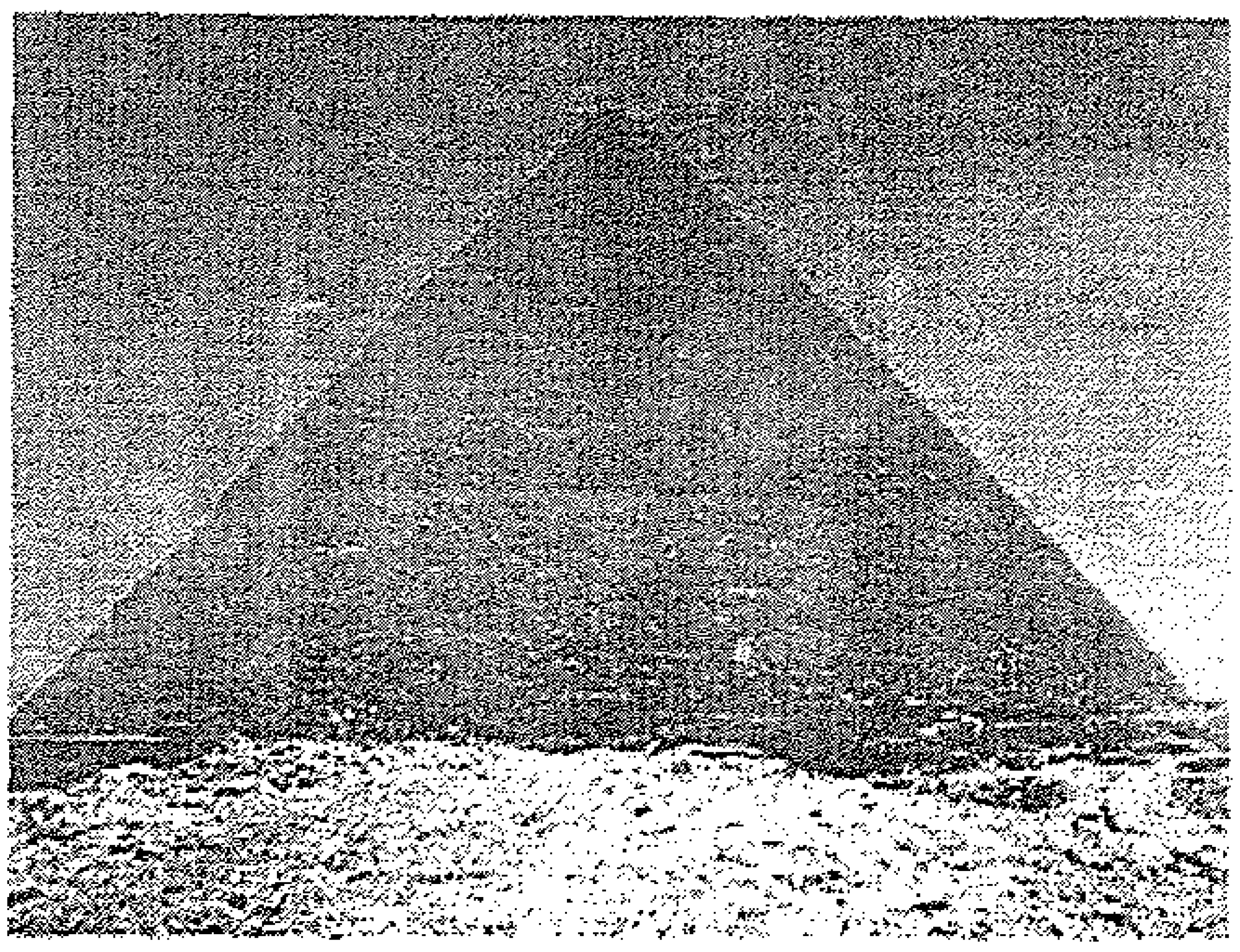
---

(١) هرم خوفو لقد حكم الملك خوفو مصر ما يقرب من ثلاثة وعشرون عاماً من عام ٢٥٧٤ حتى ٢٥٥٠ قبل الميلاد، فى عصر الأسرة الرابعة فى الدولة القديمة. وهو صاحب هرم الجيزة الأكبر.وقد تم بناء الطبقات الأولى من الحجارة حول تل منخفض فى وسط المنطقة التى تركت غير ممهدة وتم دمجها فى بناية الهرم. وهذا التل بمثابة قلب الهرم كما قللت من حجم البناء المطلوب تشييده. ويرتفع المدخل الأصلى للهرم بحوالى ١٦.٨ متراً أو ٥٥.١ قدم من سطح الأرض ويفتح على الجهة الشمالية ليواجه النجم القطبى، حيث تقطن روح الملك فى العالم الآخر كما كانوا يعتقدون . ويبلغ طول كل ضلع من الأضلاع المكونة للقاعدة حوالى ٢٣٠.٣٨ متراً. وهو مبنى من ٢١٠ طبقة لم يبق منها سوى ٢٠١ فقط. وكان الارتفاع الأصلى للهرم شاملاً قمته هو ١٤٦.٥ متراً أو ٤٨٠.٥ قدم ولكنه الآن حوالى ١٣٧.٢ متراً أو ٤٥٠ قدم، وزاوية الجوانب حوالى ٥١ و ٥٠ درجة. وقد عثر على التابوت والهرم فارغين عند فتح الهرم فى القرن التاسع. هرم خفرع بنى الملك خفرع، ثاني أهرامات هضبة الجيزة الشهيرة، من نوعية غير جيدة من قوالب الحجر الجيري الصغيرة. والهرم يبدو للناظرين أنه أكبر من هرم خوفو العظيم وذلك لأنه بني على مرتفع يعلو حوالى عشرة أمتار أو ثلاثة وثلاثون قدم عن السطح الذى بنى عليه هرم الملك خوفو. وقد كان الارتفاع الأصلى للهرم يبلغ حوالى ١٤٣.٥ متر أو ٤٧٠.٧ قدم، أما الآن فهو ١٣٦.٥ متر أو ٤٤٧.٧ قدم. كما يبلغ كل ضلع من أضلاع المربع الذى يشكل قاعدة الهرم حوالى ٢١٥.٢٥ متر أو ٧٠٦.٠٢ قدم وتكون الجوانب الأربعة مع القاعدة زاوية ٥٣.١٠ درجة. وقد كان التخطيط الأصلى للهرم هو أن تقطع غرفة الدفن تحت الأرض ويبنى الهرم فوقها. ومع ذلك، فقد تم تحريك غرفة الدفن إلى الجنوب تحت الهرم. وللهرم مدخلان وطريقان هابطان على الجانب الشمالى، يؤدى أحدهما إلى غرفة الدفن. أما الفتحة الأخرى فهى أعلى من الأولى بحوالى ستة عشر متراً أو اثنان وخمسون قدماً ونصف وما زالت قمة الهرم محتفظة بكسوتها من الحجر الأبيض المصقول. أما باقى الهرم فقد تآكل بعض الشئ نتيجة للنوعية الرديئة من الأحجار التى استعملت فى البناء، ولو أن بعض الأجزاء السفلى للهرم ما زالت محتفظة بغلافها الجرانيتى. أما قمة الهرم فهى مفقودة. وكان تابوت خفرع مصنوع من الجرانيت الرمادي ونصفه مغطي بالطبقة السميكة التي كانت تغطي ا[illegible] القرفة. هرم منكاورع هو أصغر أهرامات هضبة الجيزة ويبلغ ارتفاعه

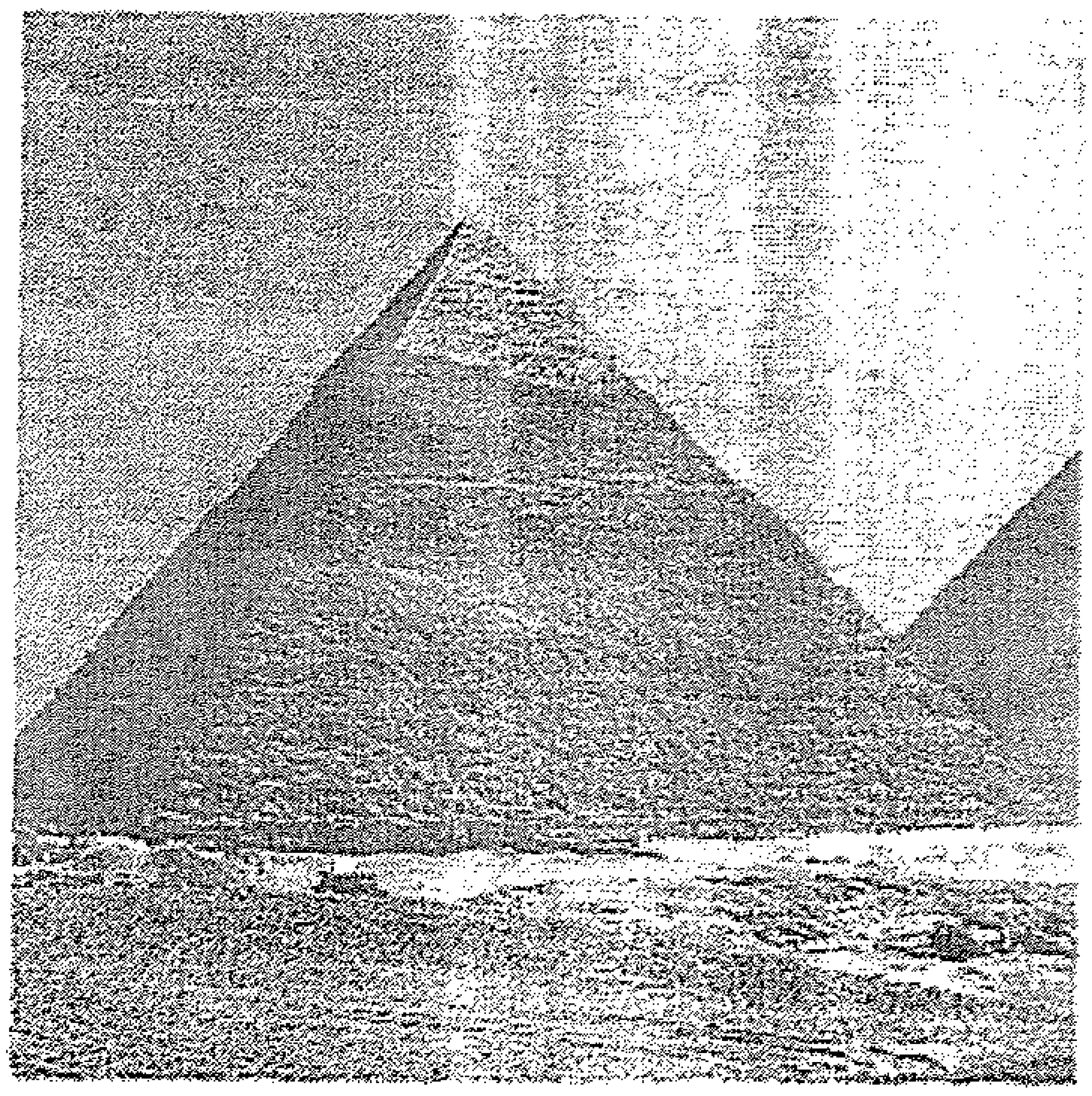
هندسته تصميم عدد من الغرف الهدف منها تخفيف الثقل . وألحقت بأهرام هذه المرحلة معابد لعبادة الملك ، وكان لكل هرم معبدان أحدهما : جنازى هو معبد الوادى ، والآخر علوى ملاصق للهرم . ومع المعبد الجنازى هيكل تحيط به تماثيل العبادة . وقد ألحقت بهرم سقارة مجموعة داخل سور يضم معبدين جنازين للملك وقبرين للأميرتين وصحناً كبيراً تحف به مصليات كبيرة لاحتفالات عيد يعرف ب " حب سد" ثم مخازن لإيداع ما يلزم لعبادة الملك الجنازية . وقد وجدت هذه المجموعة المعمارية فى صورة مختلفة حول الأهرام الأخرى ، ولعل خير ما حفظ منها حتى الآن المجموعة المحيطة بالهرم

حوالى ٦٦ متراً أو ٢١٦ قدم. وقد تم بنائه على حافة الهضبة المنحدرة. وأنهى بنائه شبسس كاف، خليفة الملك منكاورع. وكانت مساحة القاعدة فى الأصل حوالى ١٠٨.٥ متراً أو ٣٥٥.٨ قدم مربع. ولكن نتيجة لرفع الحجارة لاحقاً لاستخدامها فى أغراض أخرى، فقد أصبح طول أضلاع القاعدة حالياً حوالى ١٠٢.٢ متراً × ١٠٤.٦ متراً أو ٣٣٥.٢ قدم × ٣٤٣.١ قدم وترتفع الجوانب بزاوية ٥١ درجة. وقد غطت الطبقات الستة عشر السفلى من الهرم بكتل من الجرانيت الوردى. وقد قطعت حجرة الدفن فى الصخر أسفل الهرم ويمكن الوصول إليها من خلال المدخل الشمالى مروراً بممر منحدر. كما قطع ممر منحدر أخر أسفل الممر الأول. وأغلقت حجرة الدفن بواسطة ثلاث سدات من الجرانيت أو القوالب الحجرية والذى تم إنزالهم فى فتحات رأسية مقطوعة فى الجدران. وقد استخدمت الحجرة الداخلية كمخزن بينما استخدمت الأخرى كغرفة للدفن ولها سقف جمالونى. كما غطت الجدران بكتل من الجرانيت. وقد تم العثور على تابوت من البازلت فى فجوة داخل الأرض على عمق أربعون سنتيمتراً أو ستة عشر قدم. ولكن هذا التابوت غرق فى البحر أثناء نقله إلى إنجلترا فى عام ١٨٣٨ ميلادياً. ويحتفظ المتحف البريطانى فى لندن بغطاء تابوت على شكل أدمى للملك منكاورع ولكنه ليس هو الغطاء الأصلى الذى عثر عليه فى غرفة الدفن. كما تم بناء المعبد الجنانزى ومعبد الوادى والطريق المؤدى لهما من الطوب وحجر قليل الجودة. رجع الهيئة المصرية العامة للاستعلامات ، موقع مصر الخالدة.

الذى بناه "خع إف رع" [١]، ولقد كان حول كل هرم مدينة للأحياء وأخرى للأموات ، الأولى يقطنها الخدم الملحقون بالعبادات المختلفة اما الاخرى فهى مقابر أقارب الملك وتابعيه.



الشكل رقم ٢ هرم خوفو - الدولة القديمة – الاسرة الرابعة



الشكل رقم ٣ هرم خفرع الدولة القديمة – الاسرة الرابعة

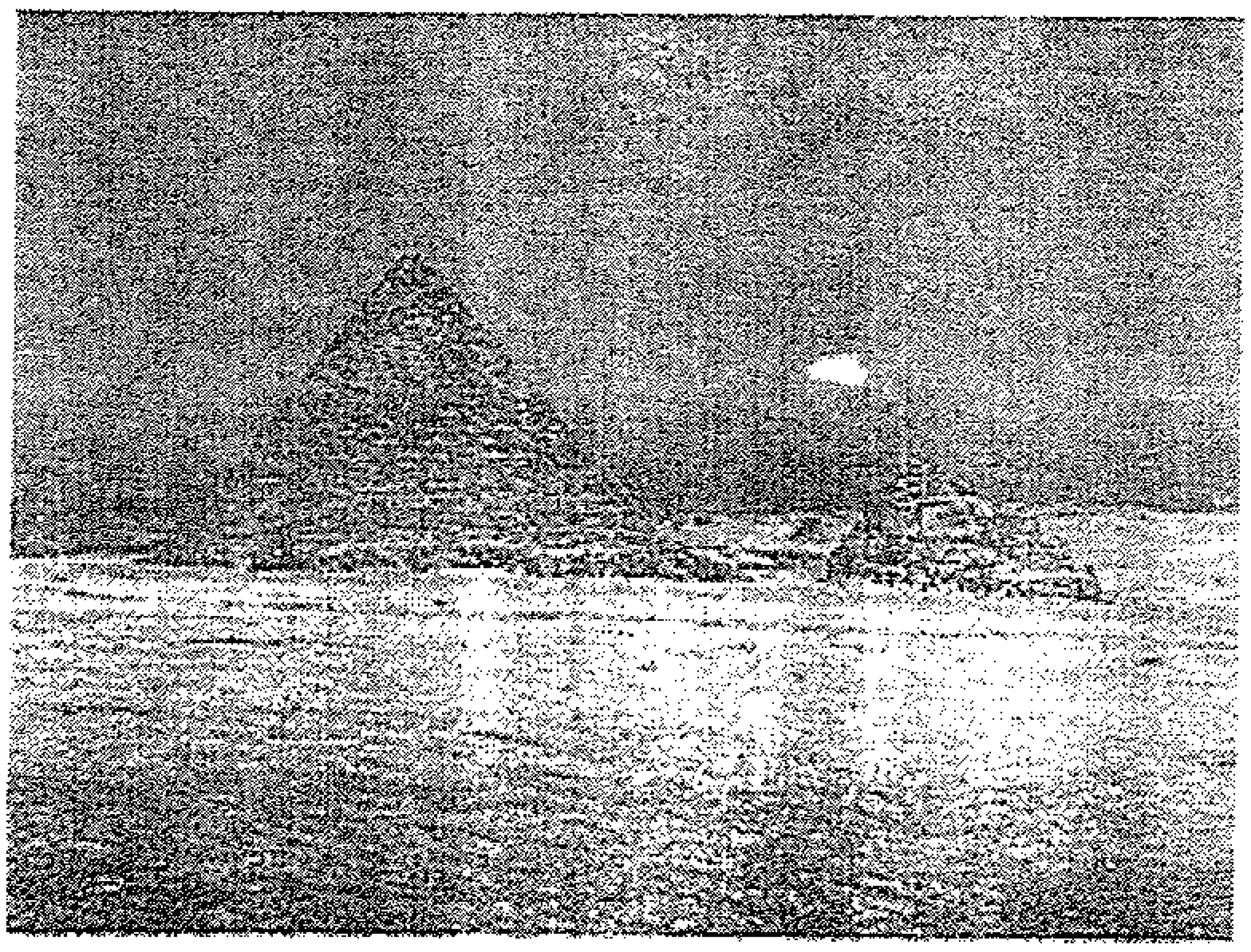
وتألقت النقوش المصورة فى الدولة القديمة على على جدران المقابر. و هذه المناظر تحوى تمثيل للحياة اليومية ، وقد وصل النقش البارز فى حوالى أواسط الأسرة الخامسة قوة رائدة ، هذا كما تألق نحت التماثيل وحوى مهارة فائقة وانساق من الدقة

---

[١] لقد نشأ فى الأسرة الخامسة لون جديد من المعابد هى معابد الشمس وذلك لتغلغل نفوذ كهنة "أون" (هليوبوليس) ، ولأن الملوك كانوا يعتبرون أنفسهم – راضين أو كارهين – أبناء للإله رع ، إله الشمس نفسه . ولم تكن العبادة تقوم فى هذه المعابد تحت سقف ، لأن السماء كانت هى السقف . وكان المعبد الشمسى يتكون من مرتفع على شكل هرم ناقص تعلوه مسلة أمامها مذبح للقرابين ، وذلك كله داخل سور يقطعه باب من الوسط فى الجناح الشرقى ينتهى عند المنحدر الذى يوصل إلى المدينة الملكية والمعبد . وفى خارج السور سفن ترمز للسفر الليلة للشمس . راجع نجيب ميخائيل ابراهيم : محيط الفنون (مصر والشرق الادنى القديم) ، دار المعارف ،القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٢٥ .

، وشملت فى اقامتها مختلف المواد التى تحت أيديهم ، والسواد الاعظم من التماثيل دائماً أصغر من الحجم الطبيعى

عدا التماثيل الملكية [١]. والمتأمل للفن فى مصر القديمة يجد انه ينحصر فى مراحل عدة كالتالى : الاول خاص بالدولة القديمة .اما الثانى فيمثلالدولة الوسطى . فى حين ان الثالث فهو كيان الدولة الحديثة ، وهو ذو شقين .اما الاخير – الرابع - فهو يرتبط بايحاء التراث القديم من خلال الحياة فى العصر الساوى (عصر النهضة ، عصر الاسرة ٢٦) وهو احياء وعودة الى الفصل الاول الذى يحمل بين جنباته القوة الابداعية ، فالمصرى اكد على التركيز الابتعاد عن البدائية فى ابداعة ففن الدولة القديمة عامة والاسرة الرابعة خاصة (٢٧٢٣ – ٢٥٦٣ ق.م) قوة ابداعية فائقة ومهارة فنية عالية. كما قدم ابداعات من الفخار رائعة،تحوى الجمال المتناسق .

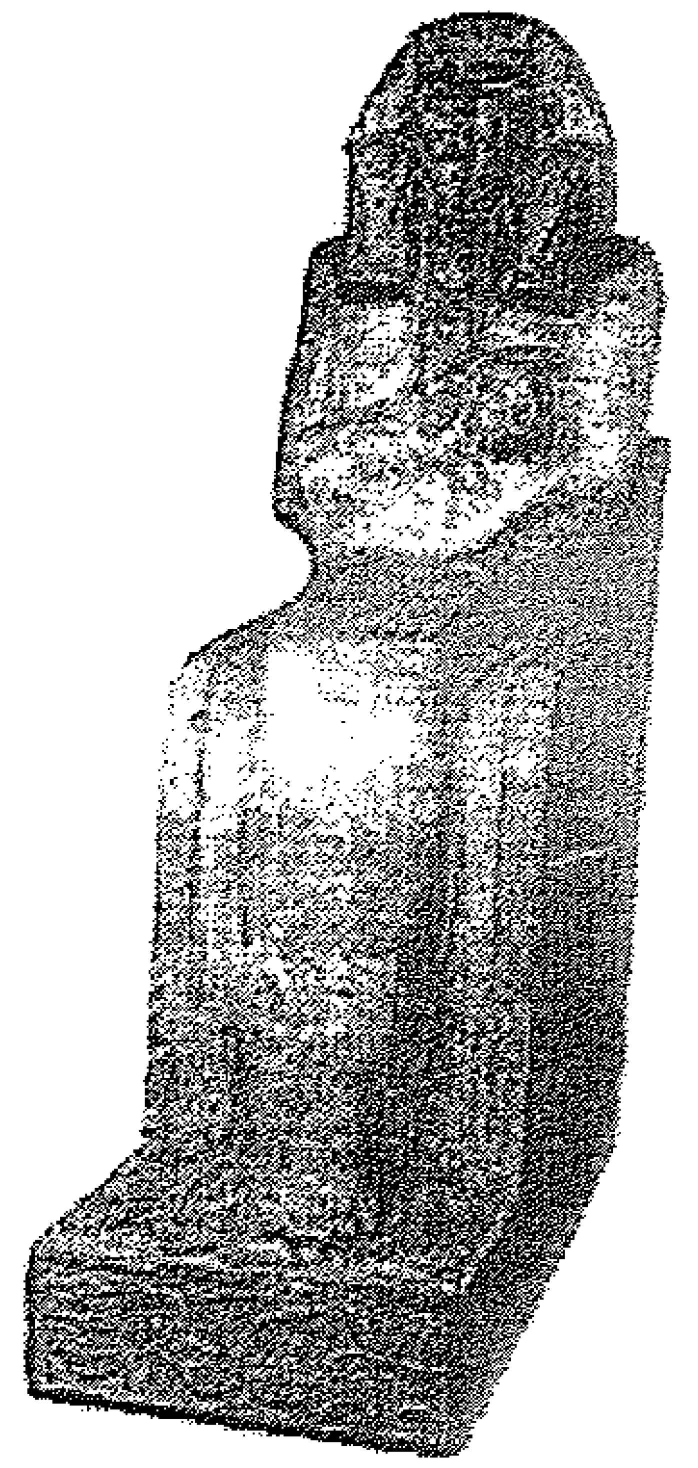


الشكل رقم ٤ هرم منكاورع

[١] كان هناك نوع من التماثيل الوهمية التى تمثل الميت فى مراحل مختلفة من حياته . وكانت تماثيل الأفراد أقل جدلا لا من تماثيل الملوك ، وإن كانت أكثر حيوية وتعبيراً ، ولدينا منها عشرات النماذ ج بل منااتها فى المتحف المصرى وغيره من متاحف العالم ، وكلها تكشف عن دقة وبراعة تتحدث عن السمو الفنى الذى بلغه فن النحت فى عهد الدولة القديمة .. راجع نجيب ميخائيل ابراهيم : محيط الفنون (مصر والشرق الادنى القديم) ، دار المعارف ،القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٢٥ .

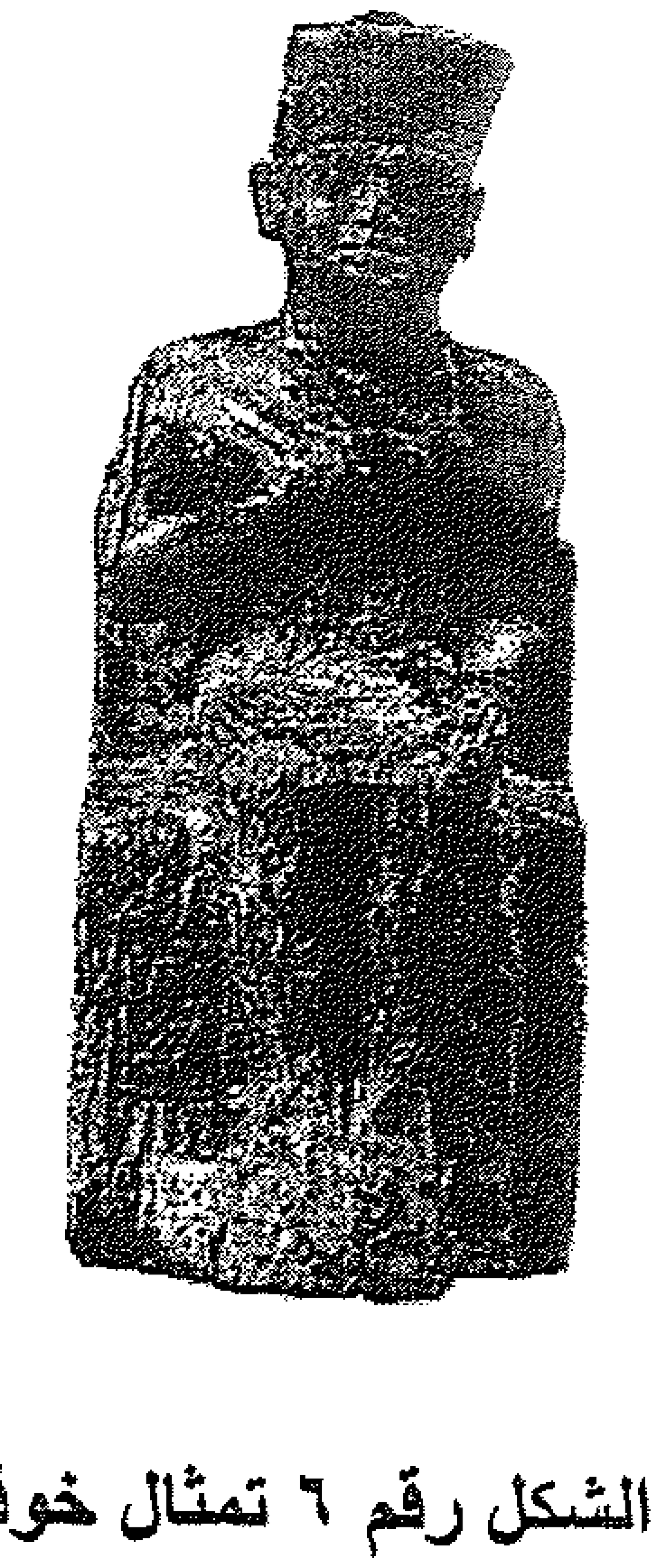
فن النحت فى عصر الدولة القديمة

لا شك إن تماثيل الملوك والخاصة، وكذلك اللوحات المصورة والمحفورة، عكست مفاهيم فنية، هدفها خدمة طقوس الآلهة والملوك والموتى. ونجد للتماثيل الملكية أوضاعا تقليدية ذات خطوط مثالية للوجه، تسعى لتصوير الشخصيات الملكية، في بنيان جسدي قوي، وأحيانا مع بعض اللمسات الواقعية، التي هي أقل حدة لتفاصيل الوجه. ولعلنا نستطيع تتبع ذلك في تمثال زوسر شكل ٥، والتمثال الوحيد المتبقي للملك خوفو شكل ٦ ، ونماذج الملك خفرع شكل٧ بالأحجار المختلفة، والمجموعات الثلاثية للملك



الشكل رقم ٥ تمثال زوسر

منكاورع شكل٨ ، ورأس الملك أوسركاف. أما تماثيل الخاصة، فقد اتبعت نفس المفاهيم الفنية،

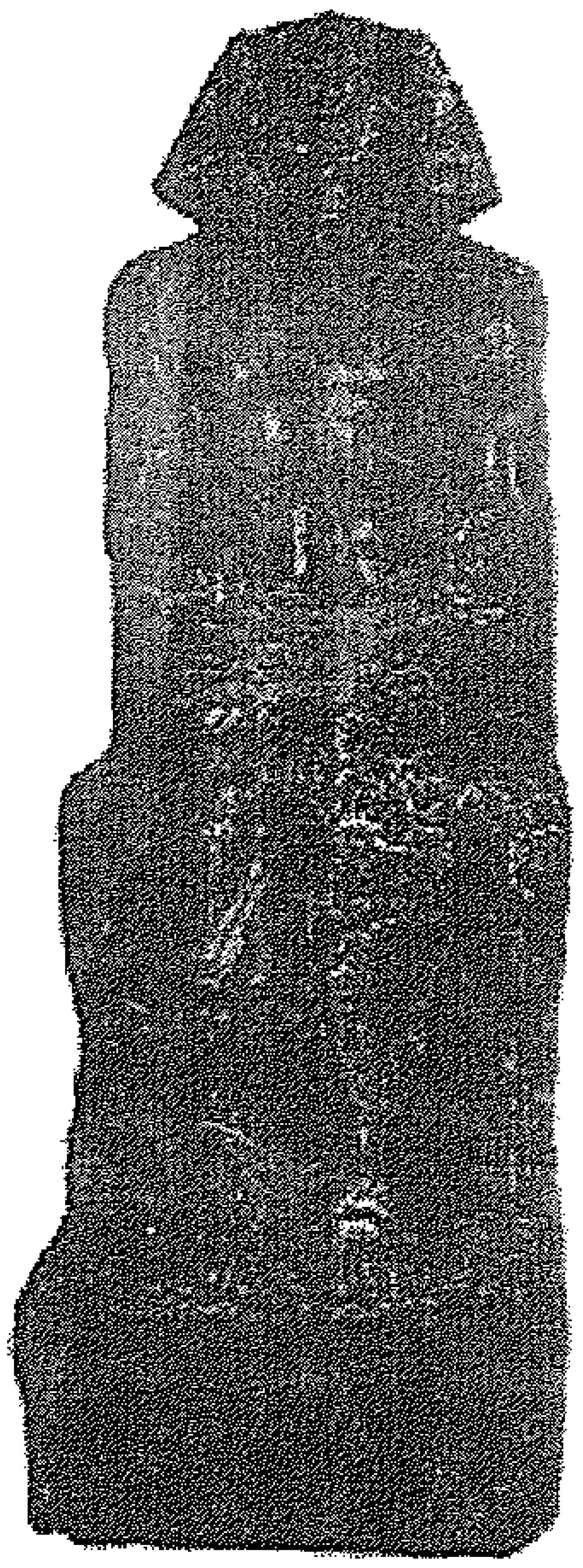


ولكن كانت لديها حرية أكبر في الحركة، وتنوع أكثر لأوضاعهم. وقد حفر الفنانون تماثيل جالسة للكتاب شكل ٩ ، وتماثيل لأشخاص واقفة أو راكعة أو عابدة، وغيرها. ومثال ذلك تماثيل الأمير رع حتب وزوجته نفرت شكل ١٠ ، اللذين يبدوان كأشخاص حقيقية، بسبب ألوانهم وعيونهم

الشكل رقم ٦ تمثال خوفو

المطعمة. كما ان اللوحات المحفورة والمصورة انذاك ، بدأت بملء الفراغات الموجودة على جدران المعابد والمقابر، لتصوير أنشطة الحياة اليومية. وكانت هناك أيضا مناظر

ترفيهية، وأخرى تصور تقديم القرابين. هذه المناظر نفذت أحيانا بحركات حرة، لمجموعات العمال، وكذلك الحيوانات والطيور. الحفر البارز والحفر الغائر، واللوحات المصورة، قد نفذت بنسب جيدة، وتفاصيل دقيقة، خاصة تلك الموجودة في مقابر سقارة.



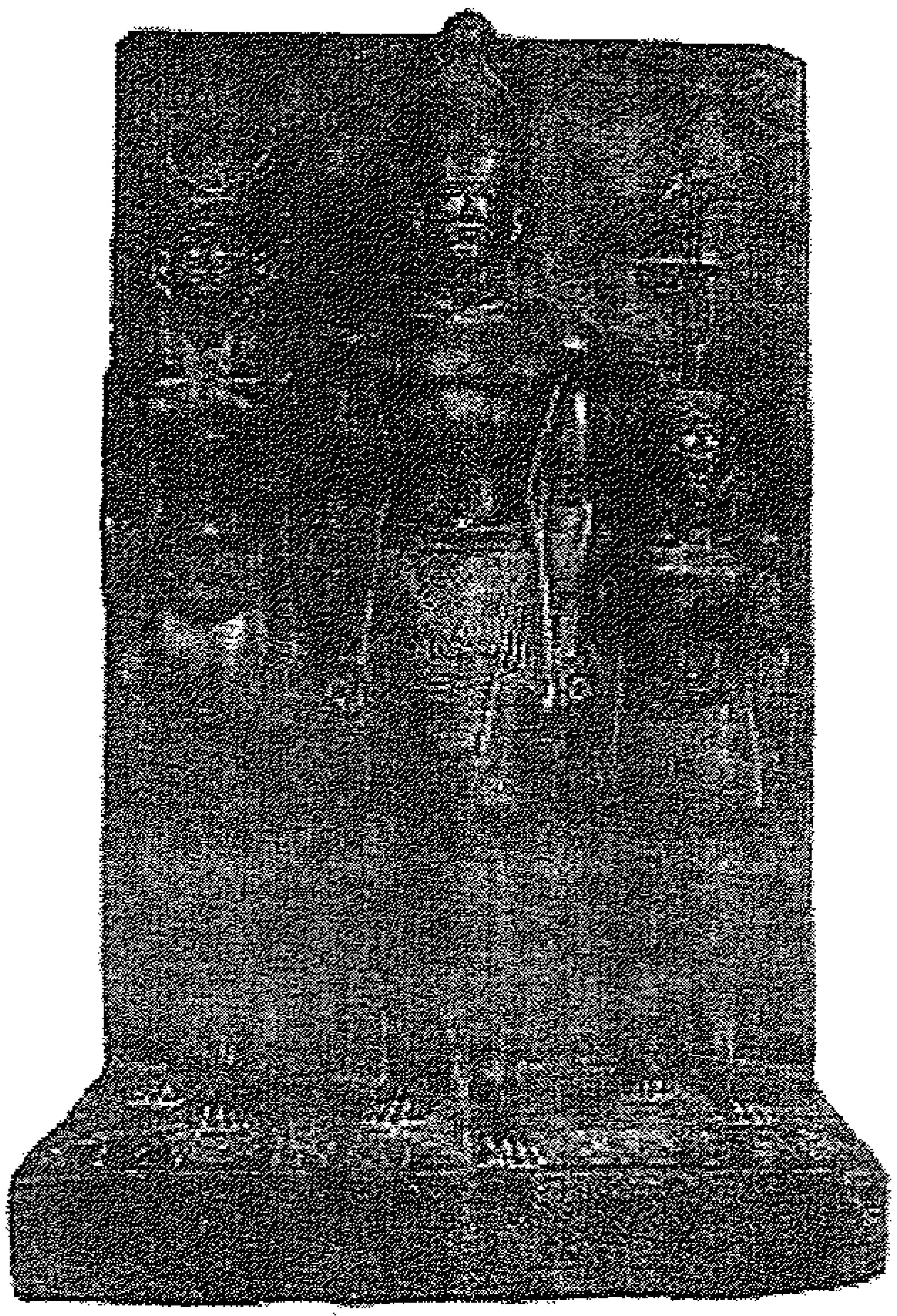
الشكل رقم ٧ تمثال خفرع

بوجه عام ان فن النحت لم يستهدف ابداع الجمال كما كان هو الحال لدى اليونان فيما بعد، ولكن كان همه الاول ان يكون واقعيا ويحاول تحقيق الضرورات الدينية اولا ، فالتمثال يمثل صاحبه بصدق بغية التعرف عليه بعد الموت ، خاصة فى الراس والوجه اللذين تتعرف عليها الـ (كا) . ان النحت المصرى القديم هو نحت التصوير الاول عبر التاريخ [١]. وعن تلوين التماثيل فى الفن المصرى القديم نلاحظ ان اجسام الرجال و الاطفال باللون البنى ، فى حين ان

---

(١) ان ما عثر عليه من فن النحت يؤكد الفكرة القائلة بان التماثيل كانت ساكنة لا تتسم بطابع الحركة ، وهى فى هذا تختلف عن التماثيل اليونانية ، وربما يرجع السر فى ذلك الفاصل الى الاهتمام بالراس وحده ، اما باقى الجسم فيكاد يكون متشابهاً فى اوضاع التماثيل كلها . والتماثيل تماثيل تصويرية ، كما ان الصور صور تمثالية ، فالتشابه فى تمثيل الصور الانسانية سواء فى النحت او النقش يستهدفان غرضان واحدا ،دينيا على الاغلب . راجع محيط الفنون (مصر والشرق الادنى القديم) ، مرجع سابق ،القاهرة ١٩٧٠ .

اجسام النساء والبنات باللون االاصفر الغير ناصع ما يطلق علية بالباهت،والشعر والشوارب والحواجب باللون الاسود



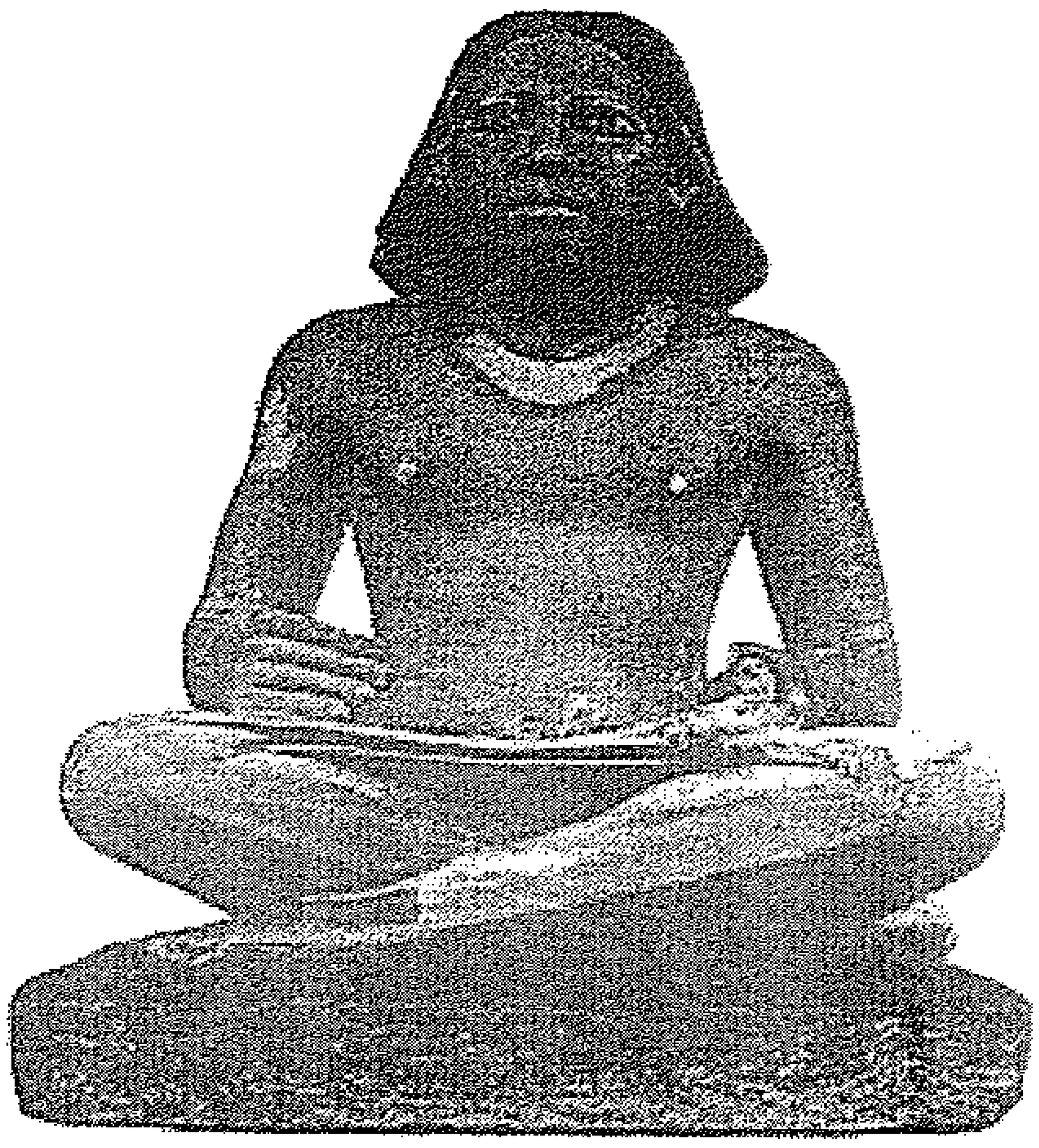
الشكل رقم ٨ المجموعات الثلاثية للملك منكاورع

ولم تكن المتاثيل فردية دائما، بل كانت هناك تماثيل مجموعات ايضا ، كما انه ليست جميع التماثيل واقفة أو جالسة على كرسى ، بل هناك العديد من الاوضاع المختلفة تمثل هينة التماثيل.

فى حين ان الأسرة الخامسة كثر فيها اقامة تماثيل الأفراد وندر تماثيل الملوك ، وتالق النحت والنقش فى مقابر الأفراد ، اما النصف الثانى من الأسرة الخامسة فقد تميز بكثرة اقامة تماثيل المجموعات ، ومثل الرجل اما واقفاً أو جالساً فى حين مثلت الزوجة جالسة أو واقفة أو راكعة ، كما مثلت البنات واقفات أو راكعات و الأبناء فمثلوا واقفون دائماً . كما تطور نحت التماثيل فى الأسره السادسة مؤكدا على جماليات الملامح وتفوق مظهرها . وتبع ذلك ابتداع أوضاع جديدة لهينة التمثال(١).

---

(١) شملت الاوضاع الجديدة الجلوس على الأرض ، ورفع إحدى الساقين فى وضع رأسى وثنى الأخرى من تحتها ، أو جلسة القرفصاء أحياناً أخرى ، وكان التمثال دائماً يستهدف أمرين : أولهما أن يكون دليل الروح لمقبرة صاحبها ، وثانيهما تمثيل الصورة التى يرجى أن يبدو الميت فيها فى الحياة الأخرى ، وقد نجح المصرى فى ذلك إلى أبعد الحدود. راجع محيط الفنون (مصر والشرق الادنى القديم) ، مرجع سابق ،القاهرة ١٩٧٠ .

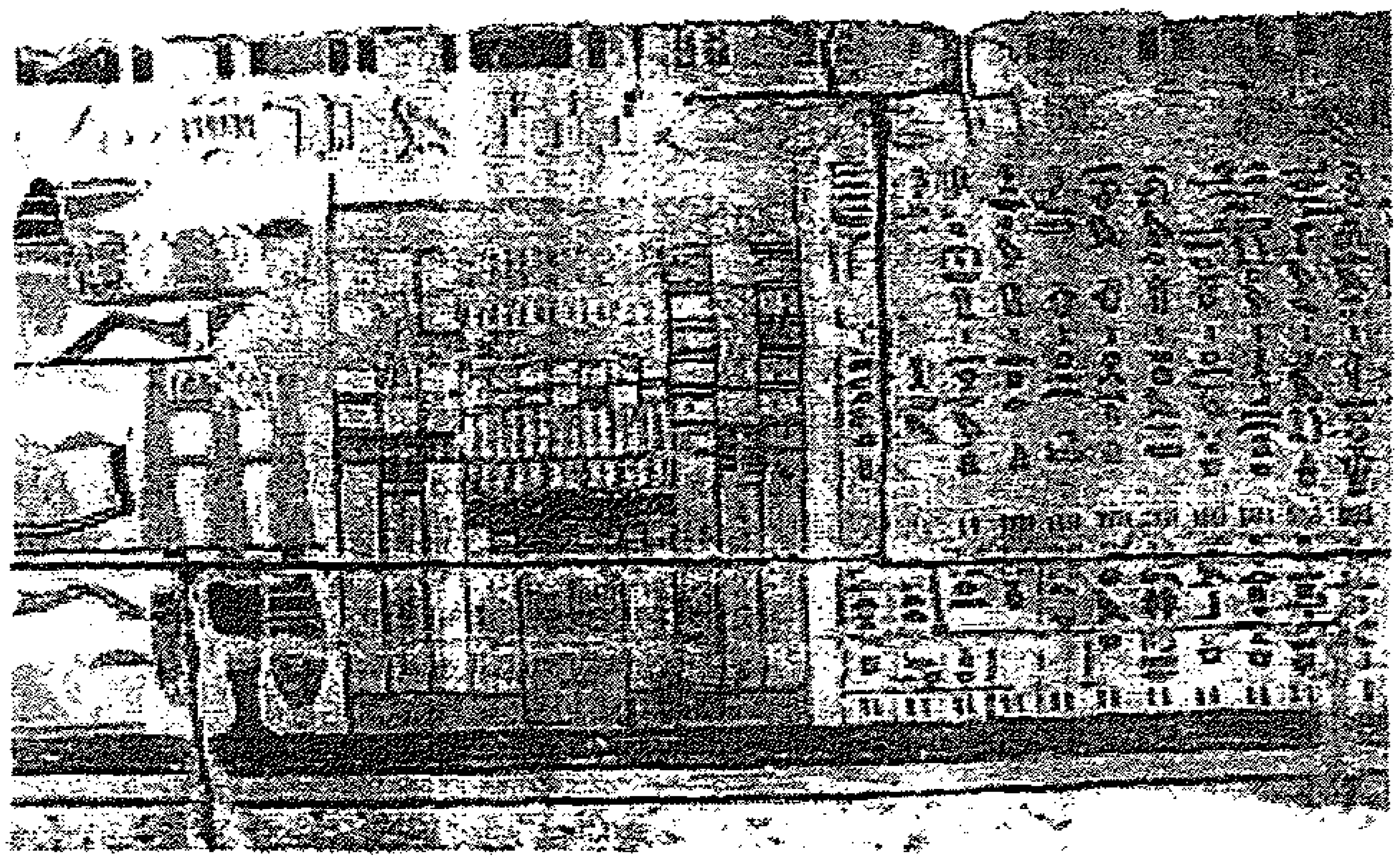


الشكل رقم ٩ الكاتب الجالس

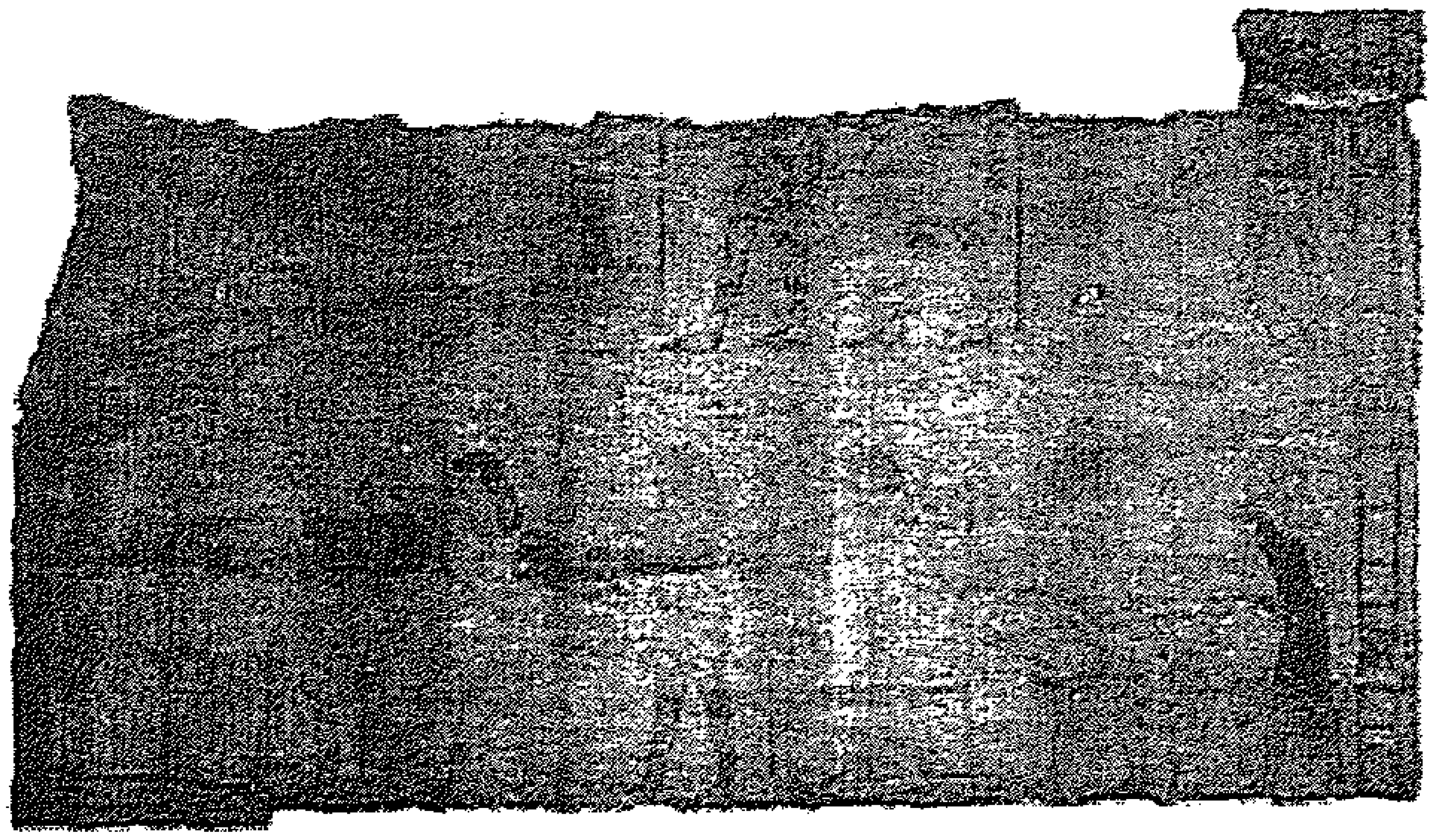
الشكل رقم ١٠ رع حتب وزوجته

الرسم و النقش فى الدولة القديمة

على الجانب الاخر فان فن النقش والتصوير تم تناولهم بنفس المقاييس تناول النحت ، فالصورة فى الشكل الذى يلائم معتقداته والذى يرجوه للميت فى الحياة الأخرى فهى جمع بين ما هو قائم فى الدنيا وما هو مرغوب ان يكون عليه فى البعث . هذا وقد تطور النقش تطوراً فائق الدقة ومتوافق فى جمالياته التى خلقت حالة من التناسب السليم ، فنقوش المقابر تحوى نماذج رائعة سواء من خلال الحجر اوالخشب.اشكال ١١، ١٢ ، ١٣ كما تفوقت الصياغة المعدنية ووصلت الى درجة عالية من الدقة .



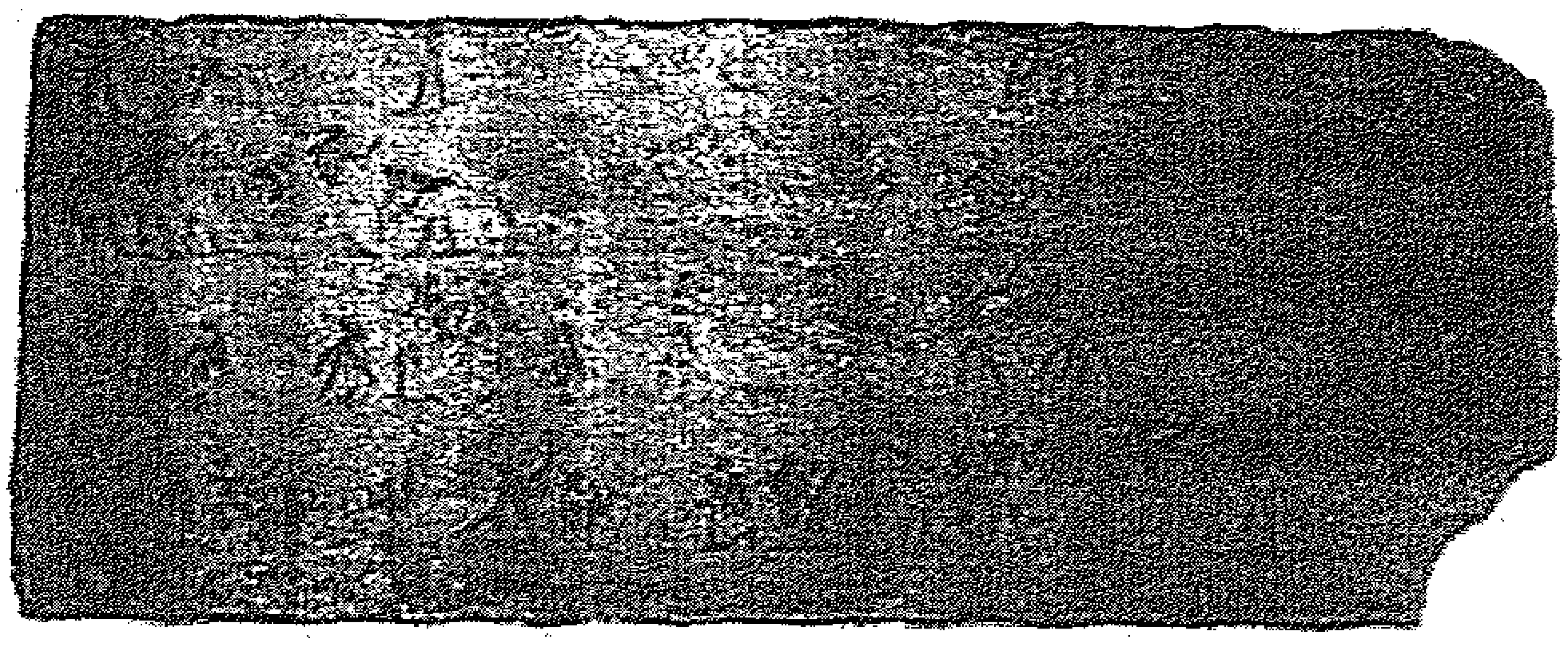
الشكل رقم١١ حجرة دفن الدولة القديمة نقش ورسم



الشكل رقم١٢ نقش لارباب النيل الاسرة الخامسة الدولة القديمة

وقد هجر النقش فى

الأسرة الرابعة ، أو فى النصف الأول منها ثم عاد فن النقش يلعب دوراً جديداً هاماً ، من خلال ابراز مناظر الحياة اليومية على جدران المقابر ، وكثرت مناظر للصيد والصناعات المختلفة والمراكب والقوارب والرحلات والأسفار والتنقلات وغيرها مما هو سائد فى الحياة.



الشكل رقم١٢ نقش من مقبرة كا ام روحو الدولة القديمة

الفن فى الدولة الوسطى (٢٠٥٢ – ١٧٧٨ ق.م)

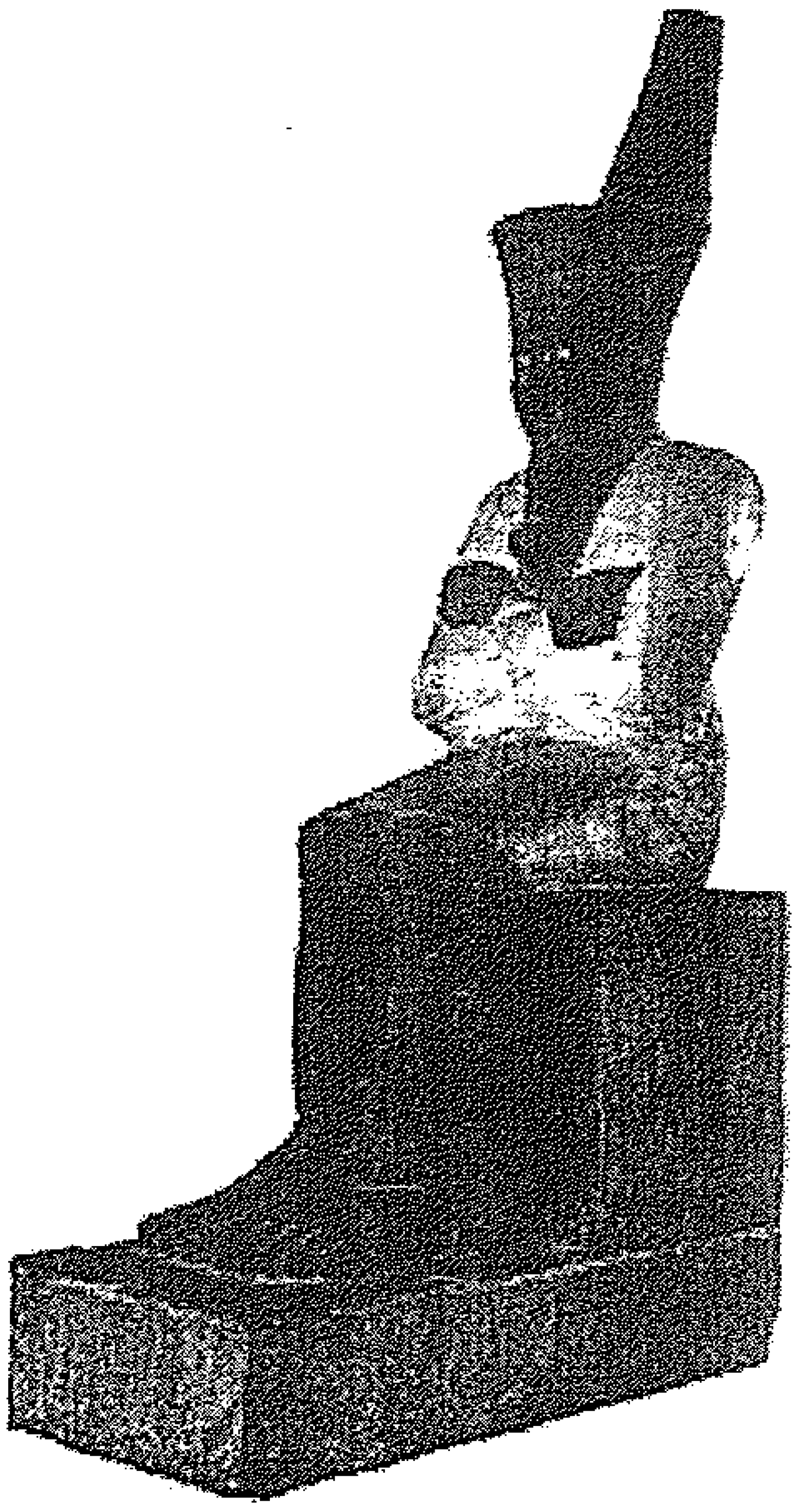
اندثرت القطع الفنية المعمارية التى ترجع الى الدولة الوسطى فى مصر و أصبحت كلها أنقاضا [١] فى حين ان النحت قد هوى فى أعقاب الدولة القديمة ، لأن التماثيل لم تعد ذات جدوى من ناحية أهدافها ، ولأن الإنفاق على صناعتها مغالى فى امره . وحينما تحسنت الامور فى عهد الاسرة الحادية عشرة وبدءت العودة الى النحت ، لم يستطع الفنان مضاهاة ما كان فى الدولة القديمة ، ولكنه بدأ فى التحسين التدريجى عندما

---

(١) استخدمت أحجارتلك الاعمال فى أغراض أخرى . وليس لنا إلا أن نتخيل قول هيرودوت عن اللابيرنت من (أنه أفخم من الاهرام نفسها ، وهو أكثر أهمية وأرعى للانتباه من جميع مبانى بلاد اليونان الهامة . هذا وقد عثر بالكرنك على كتل من الأحجار بين أسس بعض المبانى وبين الانقاض أمكن تجميعها وتكوين هيكل من مجموعها يرجع الى عهد الدولة الوسطى قد نقشت على الجدار الخارجى منه الى ناحية الشمال أقاليم الشمال وعلى الجدار الجنوبى أقاليم الجنوب . وتبدأ أقاليم الشمال من منف منشرة بين فروع الدلتا وعلى أطرافها . أما أقاليم فتبدأ من أسوان (فيله) وتنتهى عند أطفيح جنوبى منف ، حيث وضعت علامة السكين كانما تفصل بين القسمين . وكان الصعيد كذلك يقسم الى قسمين : الصعيد الشمالى ، وينتهى عند أبيدوس ، والصعيد الجنوبىوينتهى عند الجندل الاول وبجوار الدير البحرى أثار لمعبد (منتوحتيه) الجنارى الذى يرجع الى أوائل عهد الدولة الوسطى ، الاسرة الحادية عشرة . والقطع الباقية تؤكد عبقرية الفنانين وابتكارهم . أما أهرام الدولة الوسطى فلئن أعوزتها الضخامة فإن تصميمها الداخلى يتم عن فكر ثاقب تثير مقابر النبلاء الصخرية الانتباه فى هذه المرحلة فى الاقاليم ، وقد أشار أحد الباحثين – حين تحدث عن مقبرة (أمينى) فى بنى حسن – الى الناحية الفنية فيها بقوله (إن البهو بما فيه من أعمدة جميلة النحت لا يعدله شئ فى جماله إن قورن بنظائر له فى العصور الأخرى . هذا الى العناية برعاية التناسق التام ومراعاة النسب) وكانت الاعمدة مثمنه أحيانا ولكنها فى هذا الهو ذات ست عشرة ضلعا ، وبها قنوات ليست غائرة الى عمق بعيد فى كل الجوانب ما عدا جانبا واحدا. راجع نجيب ميخائيل ابراهيم : محيط الفنون (مصر والشرق الادنى القديم) ، دار المعارف ،القاهرة ١٩٧٠ .

توحدت البلاد من جانب ، ولان فنانى منف كانوا مازالوا على مستوى لائق فى النحت .

التماثيل الملكية فى الدولة الوسطى



الشكل رقم ١٣ للملك منتوحتب الثانى

اكتشاف المجموعة الجنائزية للملك مونتوحتب الثاني شكل ١٣(١)، من الأسرة الحادية عشرة والمقيم بطيبة، فى تلك الاونة ظهرت بعض من تماثيل الملك للنور ، ولكن السواد الاعظم لتلك التماثيل كان دون رأس، والتمثال الوحيد الذي تم الحفاظ عليه كاملا، يصوره كشخصية قوية ، له بناء جسدى شديد، ونظرة صارمة مهيبة تتسم بالقدسية والقوة. وقد كان لاكتشاف مجموعة من التماثيل، في القرن التاسع عشر، في تانيس المعروفة بصان الحجر في شرق الدلتا، الواقعة تبع الشرقية حاليا كانت المفاجأة على المؤرخين والاثريين ، والمهتمين بالفن

(١) يعتبر منتوحتب الثاني هو مؤسس الدولة الوسطى، إذ أعاد توحيد البلاد، بعد سنين من الفوضى والصراع. هذا التمثال من الحجر الرملي الملون، وهو يعتبر خطوة نحو إعادة نهضة الفن المصري، في مطالع الدولة الوسطى، إذ يرى منتوحتب الثاني هنا جالسا متوجا بتاج مصر السفلى الأحمر، مشمولا برداء حب سد أى رداء الاحتفالات الأبيض، الذي يصل حتى الركبتين، وهو رداء اليوبيل. وقد مثل الملك أسود البشرة، عاقدا ذراعيه على صدره في هيئة أوزوريس، حيث أخرج الفنان التمثال متين البنية، ممتلئ الساقين والقدمين. ولعل شكله هذا إنما جاء عن رغبة ترجح تصوير الحاكم قوي المظهر، أكثر من الإيحاء بشيء من عيب جسماني.

المصري والحضارة المصرية القديمة . وهذا لما لهم من تكوين ومظهر غير معتاد. فقد كان لتلك التماثيل ملامح وأسلوب فني غير متبع في مصر في العصور السابقة، مما دعا علماء الآثار للاعتقاد بأن هذه التماثيل يمكن أن تنسب إلى حكام الهكسوس الأجانب ، والذين تمركزوا في أواريس، المعروفة بتل الضبعة المجاورة لصان الحجر . فبدلا من الأشكال والملامح التقليدية المثالية المعروفة في الدولة القديمة ، والنصف الأول من الدولة الحديثة، نلاحظ غرابة غير معتادة فى ملامح الوجه، تلك التي ظهرت في بعض التماثيل، مثل وجوه شائخة ومتعبة وهذا امرا لم يكن فى الحسبان على الاطلاق فى الدولة القديمة، و عظام الوجه البارزة والتجاعيد الواضحة ، وأفواه ناتئة في عبوس، وآذان كبيرة. وكان من ضمن المكتشفات، تماثيل أبو الهول التي لها عرف الأسد، بدلا من التاج الملكي "النمس" المعروف لتمثال أبو الهول في الجيزة. ذلك الى جانب ال شكل العتيق للشعر واللحية ، ووجوه مجعدة ذات عظام بارزة، وأفواه عابسة. وقد أظهر فحص الملامح، هوية الأصحاب الأصليين لهذه التماثيل، وهم ملوك الأسرة الثانية عشرة، سنوسرت الثالث شكل ١٤ (١)

الشكل رقم ١٤ سونسرت الاول الدولة الوسطى

---

(١) عثر على هذا التمثال الخشبي الصغير لسنوسرت الأول، في قبر خاص بأحد كبار رجال الدولة. ويتألف من قطع وصل بعضها ببعض بمسامير من الخشب. والملك هنا متوج بتاج الصعيد الأبيض، ممسكا بيسراه صولجان الحاكم الحقا، بينما يمسك بصولجان السلطة السخم في يمينه. وتغطي رداءه طبقة من الجبس وطلاء أبيض.

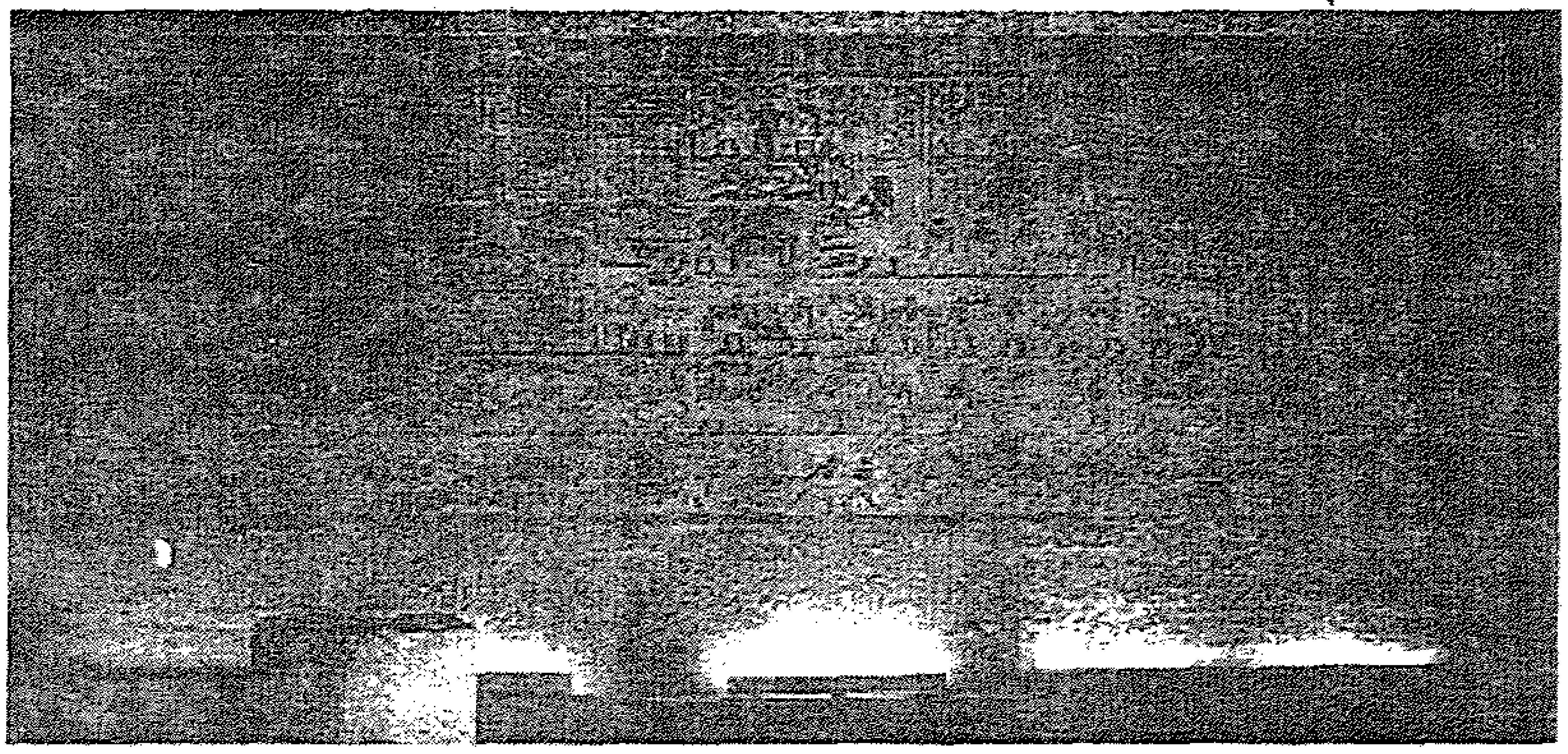
وأمنمحات الثالث شكل ١٥(١)

وعلى الجانب الاخر كان هناك اثار للنقش والرسم تمعت بها الدولة الوسطى ، وانحصرت فى المقابر بشكل قوى ، واهمها مقابر بنى حسن ، والتى تشهد بمدى الدقة والتقنية والتقنية العالية ، وكذا احكم البناء التصميمى والتسجيل التاريخى للاحداث المختلفة بأشكال واوضاع متعددة ،

الشكل رقم ١٥ الجزء العلوى لتمثال أمنمحات الثالث

(١) هذا هو الجزء الأعلى من تمثال أمنمحات الثالث والذى يفوق الحجم الطبيعي، وهو من الجرانيت الرمادي، وهو يمثل الملك، كاهنا أكبر متشحا بجلد فهد. وقد نسبت تلك القطعة على امتداد أمد بعيد للاسف الشديد إلى عصر الهكسوس، الا أن دراسة قسمات الوجه هى التى قد حسمت نسبتها إلى الملك أمنمحات الثالث ، احد اهم ملوك الأسرة الثانية عشرة. فعظام الخدين المرتفعة، والوجه المجعد، والفم المزموم، كل تلك السمات هى التى أرجعت تاريخ التمثال إلى الأسرة الثانية عشرة، وليس السابعة عشرة كما كان يعتقد البعض خطأ . وتعد دليلاً على أول تماثيل لملك حامل اللواء، الذي كثر نحتها في عصر الرعامسة بشكل كبير.

والشكل ١٦(١) يوضح مدى دقة وجماليات وتقنيات النقش والرسم فى الدولة الوسطى فى مقابر بنى حسن ، والتى تعد احد اهم ما عثر عليه يرجع الى الدولة الوسطى .



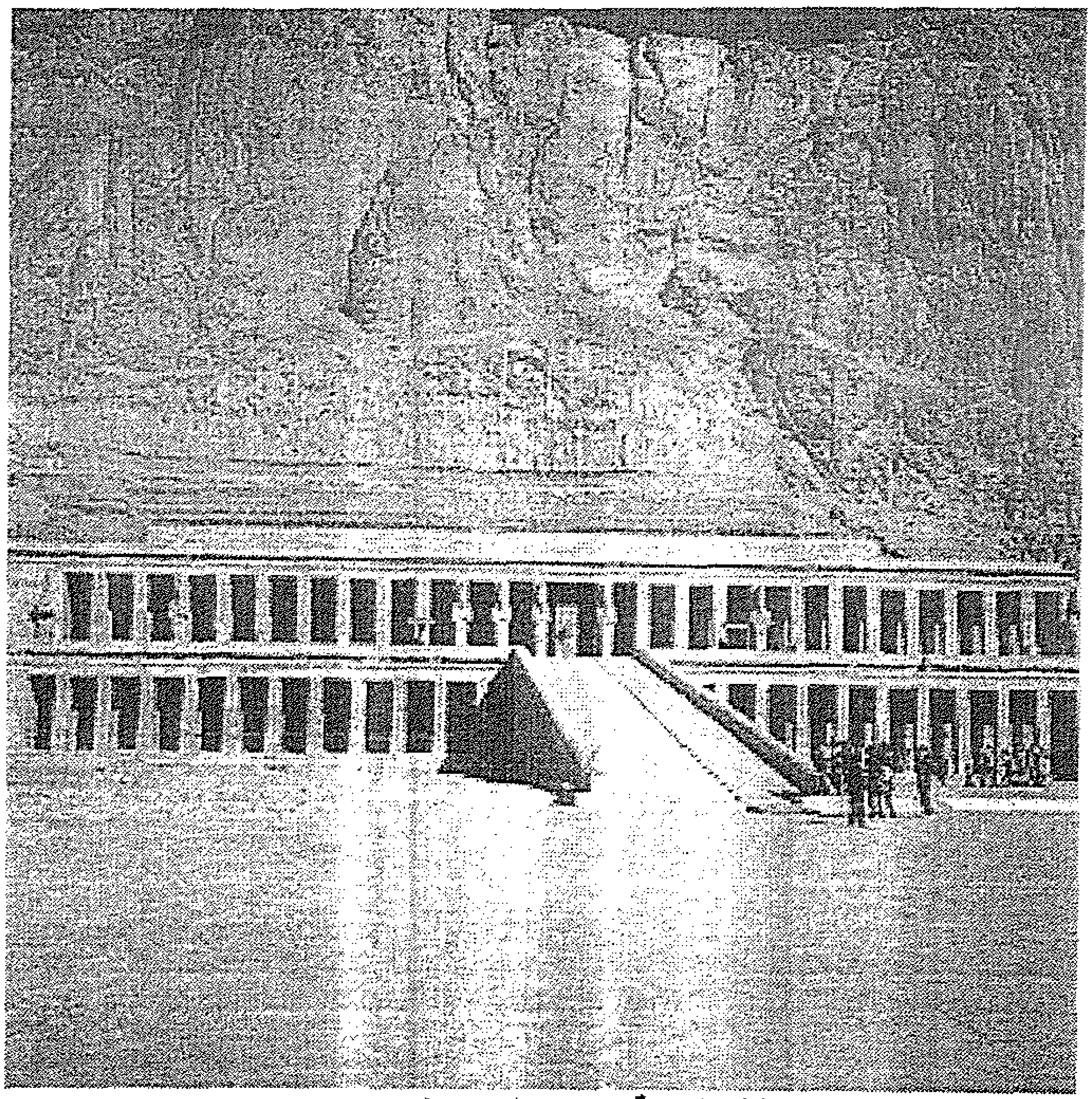
الشكل رقم ١٦ مقابر بنى حسن على الدولة الوسطى

كما ان هناك الدير البحري الذى يرجع الى الدولة الوسطى ، وهو الذى يقع في البر الغربي لطيبة(٢) ، وقد ارتبط المعبد بعبادة الربة حتحور، واختاره الملك مونتوحتب

(١) تقع بنى حسن على بعد ثلاثة وعشرين كيلومترا جنوب المنيا. وكانت بنى حسن جبانة الإقليم السادس عشر لمصر العليا. وببنى حسن المقابر الكبرى الشهيرة التسعة والثلاثين المقطوعة فى الحجر والخاصة بكبار موظفى الدولة الوسطى . ومن أشهر هذه المقابر مقبرة "خيتى" ومقبرة "خنوم حتب" والتى تشتهر بمشاهدها العسكرية والرياضية ، وتلك المقبرة تجمع بين الحركة والدقة فى النقش بنوعية الغائر والبارز.

(٢) ترجع تسميته بهذا الاسم نسبة إلى ذلك الدير القبطي الذي بني في القرن السابع الميلادي. ومن المعالم الأخرى التي وجدت بالقرب من هذا الموقع، قبر مونتومحات، الذي كان وزيرا وحاكما للجنوب خلال الأسرتين الخامسة والعشرين والسادسة والعشرين

الثاني من الأسرة الحادية عشرة والمقيم بطيبة ليشيد فيه معبده الجنزي . وفي الأسرة الثامنة عشرة، أقامت الملكة حتشبسوت معبدها الجنزي هناك ايضا . ولاشك انه احد اهم ما تبقى من معابد ترجع للدولة الوسطى .



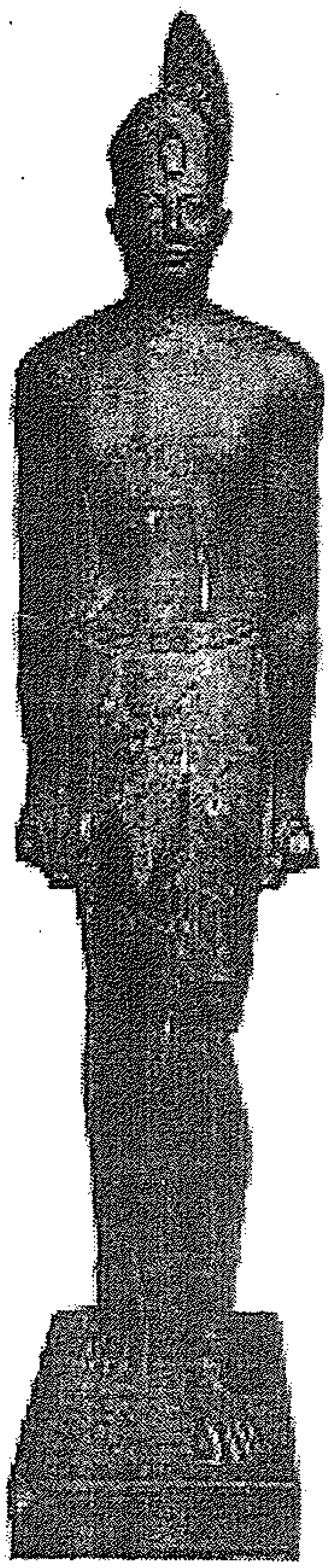
الشكل رقم ١٧ الدير البحرى

الدولة الحديثة

مرحلة هامة فى تاريخ الفن فى مصر فالى جانب الدقة العالية فى التماثيل ورغم انها تعد أهم قواعد الكيان الحضارى للفن المصري القديم ،الا انها صاحبة تمكين الروح من التعرف على ملامح الشخص المتوفى، فلا تخطئه في الدار عند البعث . وازدهر فن النحت في الدولة والحديثة كما كان مزدهرا فى القديمة والوسطى ، وأثمر على العديد من التماثيل متنوعة الانواع . كما كان لحجم التمثال دور فى التعبير عن الوضع الاجتماعي. فحجم تمثال الفرعون كان يفوق الحجم الطبيعي بكثير ويحوى قوة وهيبة ، ويزن أحيانا عدة أطنان. وكانت تماثيل الكتبة والموظفين فى البلاط بالحجم الطبيعي الى حدا ما. وأما تماثيل الخدم والعمال فكانت أصغر ولا يزيد ارتفاعها عادة على ٥٠ سم. ووضحت التماثيل العاملين والخدم في هيئة الاعمال المختلفة لكل فرد . وهذا إضافة إلى تماثيل متناهية الصغر والتي يطلق عليها لا يزيد ارتفاعها على بضعة سنتيمترات. وهذه يستدعيها صاحبها ، في الدار الآخرة ،والتى يطلق عليه الشوابتي ،والتى يعتقدون انها هى التى تؤدي عن صاحبها الاعمال الصعبة والتى لابد وأن يقوم بها . وكان هناك بعدد ايام السنة ٣٦٥ من هذه التماثيل الصغيرة .

الشكل رقم ١٨ حتشبسوت

واصدق تعبير عن التماثيل فى الدولة الحديثة ذلك، التمثال الرائع للملكة حتشبسوت[١] شكل ١٨ ، وتمثال تحتمس الثالث[٢] شكل ١٩. فكانت حتشبسوت في الغالب، يتم تصويرها كرجل يرتدي النقبة الملكية، ولكن لها ملامح تظهر جمال المرأة ذات الشخصية القوية، فكان لها وجنتان ممتلئتان، و خطوط جمالية طويلة لعينيها الواسعتين، وفم معبر، وأنف معقوف. وقد كانت تماثيل تحتمس الثالث تشترك في بعض تلك الصفات.



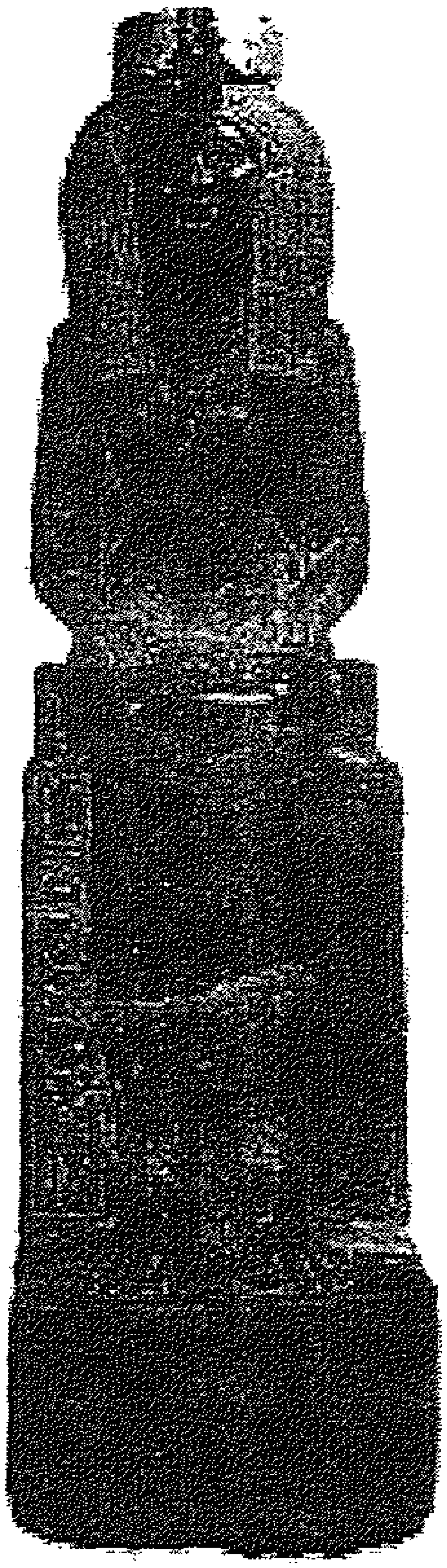
الشكل رقم ١٩ تحتمس الثالث

---

(١) تعد الملكة حتشبسوت أشهر سيدة حكمت مصر القديمة. وهذه الرأس هى جزء من تمثال كان يصورها بهيئة الرب أوزوريس، وهى قطعة فريدة من النحت .

(٢) صنع التمثال من الجرانيت الأشهب للملك تحتمس الثالث، الذي استرد ملكه بعد عشرين عاما من الصراع مع عمته وزوجة أبيه الملكة حتشبسوت، فقد اغتصبت الملكة حقه في عرش مصر، بعد موت أبيه وزوجها الملك تحتمس الثاني. ويصور التمثال تحتمس الثالث محاربا وملكا عظيما، ذا بنية رياضية سليمة.

إيزيس[١] والدة تحتمس الثالث، ذا ملامح أنثوية واضحة فهى اكثر اختلافا عن ملامح حتشبسوت والشكل ٢٠ يوضح تمثال الملكة ايزيس .



الشكل رقم ٢٠ ايزيس ام الملك تحتمس

كما ان الشكل ٢١ يوضح . رأس لم يكتمل من الكوارتز البني للملكة نفرتيتي ذات الحساسية والرشاقة والسمو نفس،وهو جزء كان من تمثال مركب، فقد نحت كل عنصر فيه منفصل عن الاخر، وجمع مع بعضه البعض في تمثال واحد، فأما ولم يكتمل، فقد ظلت بالرأس خطوط النحات المرشدة، و لون الحاجبان بلون أحمر قاتم، والعينان بلون أسود، وتصور الرأس الملكة، شأن سائر أسرة إخناتون، في أسلوب العمارنة الفني ونلاحظ ان الحاجبان ممتدان في سلاسة مع ارتفاع متعال فوق الوجنتين، انها راس تمثال صورت بقسمات متناغمة النسب، أخرجت صورة للملكة جميلة رائعة.

[١] كانت الملكة إيزيس زوجة ثانوية للملك تحتمس الثاني، فهى والدة الملك تحتمس الثالث. وقد قام الملك تحتمس الثالث بعد موت أبيه بتكريم وتعظيم مكانة أمه، بإعداد هذا التمثال لها، مع توحيد الملكة بالربة إيزيس، ومنحها ما كان وقفا على الزوجات الملكيات من ألقاب.

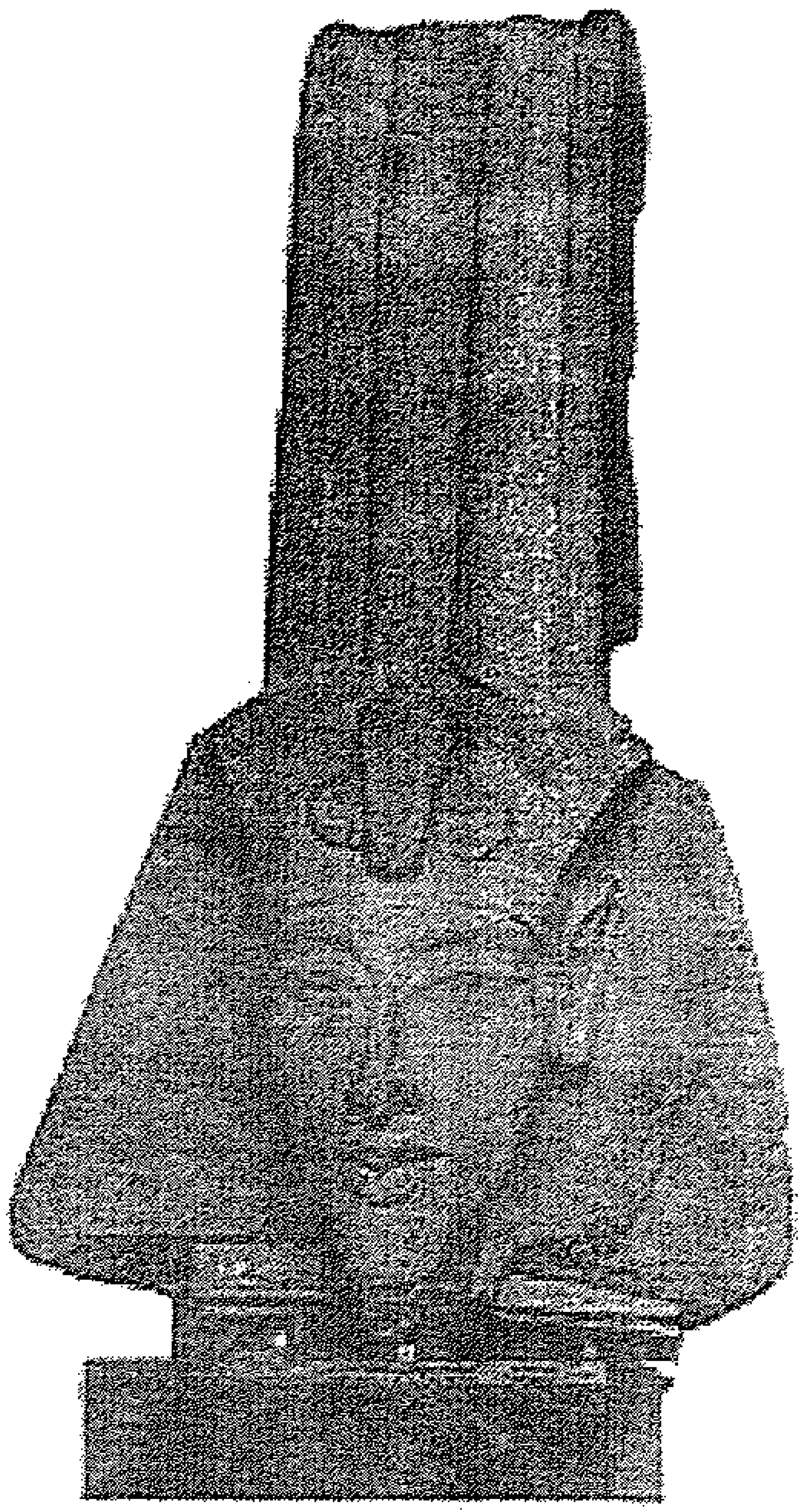
جديرا بالذكر أن الحركة وثنايا الملابس أصبحت واضحة وجلية في أساليب النحت في العصر البطلمي ،(١)، كما ان راس تمثال إخناتون أو أمنحتب الرابع شكل ٢٢ تعد أكثر واقعيية ووضوح عن السواد الاعظم لتماثيل الملوك
فى الفن المصرى القديم على الاطلاق (٢) ، فان فن العمارنة كان مميزا لكونه يميل إلى

---

(١) اكتشف الملوك والأباطرة في العصر البطلمي الكثير من انواع الرخام في جبال البحر الأحمر، واستخدموها بكثافة في التماثيل والإنشاءات ، لذا عثر على تماثيل كثيرة للملوك والأرباب تتمتع بالحركة وثنايا الرداء. وظهر نوع خاص من التماثيل في ذلك العصر عرف بالتيراكوتا أو الطين المحروق، وهي تماثيل صغيرة مصنوعة من الفخار يتراوح ارتفاعها بين ٢٠ و٥٠ سنتيمترا. وقد عثر على تماثيل كبيرة تصور الحيوانات؛ مثل القط والقرد والثور والأسد والكلب، إلى جانب الأشكال الآدمية.

(٢) ان إخناتون هو أمنحتب الرابع، وهو ابن أمنحتب الثالث. وفي العام الرابع لحكمه، اختار موقعا لعاصمته الجديدة، وشرع في بنائها في العام الخمس لحكمه، وأطلق عليها اسم، أخت آتون، - تل العمارنة اليوم - ثم غير اسمه، من أمنحتب الذى كان يعنى إرضاء آمون، إلى إخناتون الذى يعنى لصالح آتون. من هنا فهو قد تمرد على عبادة آمون، من أجل أتون رب الشمس أيضا. ولم يتم عمل أية تماثيل لهذا المعبود، وكان يتم تصويره على هيئة قرص الشمس، ينشر أشعته التي تنتهي بأياد بشرية، تعطي الحياة للعائلة المالكة. وقد لعب الملك وزوجته الجميلة نفرتيتي، دور الوسيط، بين الرب آتون والشعب.

الواقعية،و تصوير مدى العلاقة الحميمة، بين أفراد الاسرة المالكة.


الشكل رقم ٢٢ راس اخناتون

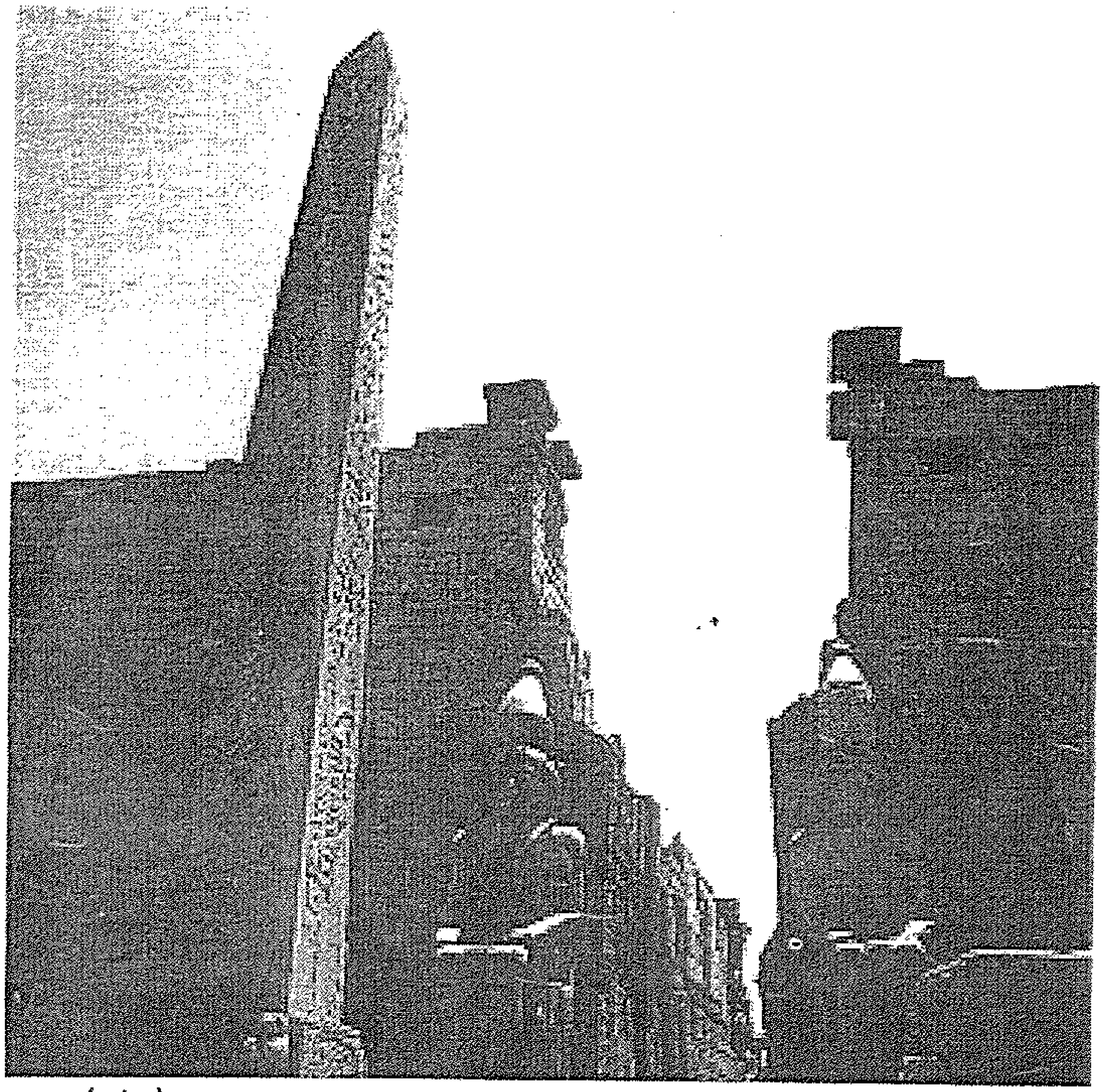
كما ان المسلات من المعالم الرئيسية المميزة للنحت المصري، وقد اعتمدت في صناعتها على تقنيات معمارية فائقة، فقد كانت تنحت المسلة من كتلة صخرية واحدة. وتعد المسلات من أبرز معالم العمارة القديمة، وتقام بشكل دائم على جانبي مداخل المعابد.

والشكل ٢٣ يوضح المسلة المقامة امام معبد الاقصر الدولة الحديثة الاسرة ١٩، والمسلة عبارةعن عمود ذو أربع جوانب يعلوه هريم وجميعها من كتلة واحدة من الجرانيت. وكانت هذه المسلة واحدة من إثنين من المسلات كرسها الملك رمسيس الثانى للمعبد ولربه الرئيسى آمون رع عند الإحتفال بيوبيل الملك. (١) وهناك العديد من المسلات التى تفخر بها مصر على مر العصور.

---

(١) يصل إرتفاع هذه المسلة ٢٥م و وزنها إلى ١٣٠ طن. أما المسلة الثانية فإرتفاعها ٢٣م. وهى مقامة الان فى ميدان الكونكورد بباريس عاصمة فرنسا منذ عام ١٨٣٦، اذا أهداها محمد على والى مصر انذاك إلى فرنسا فى حينما اهداه الملك لويس-فيليب ملك فرنسا ساعة برج جامع محمد على بالقلعة.

كما كان للأعمدة مكانة هامة فى الفن المصرى القديم ، والعمود دائما يحوى اجزاء ثلاثة، وهى القاعدة، البدن، التاج. وتعددت اشكال التيجان فمنها ما هو شبيهة بالزهور

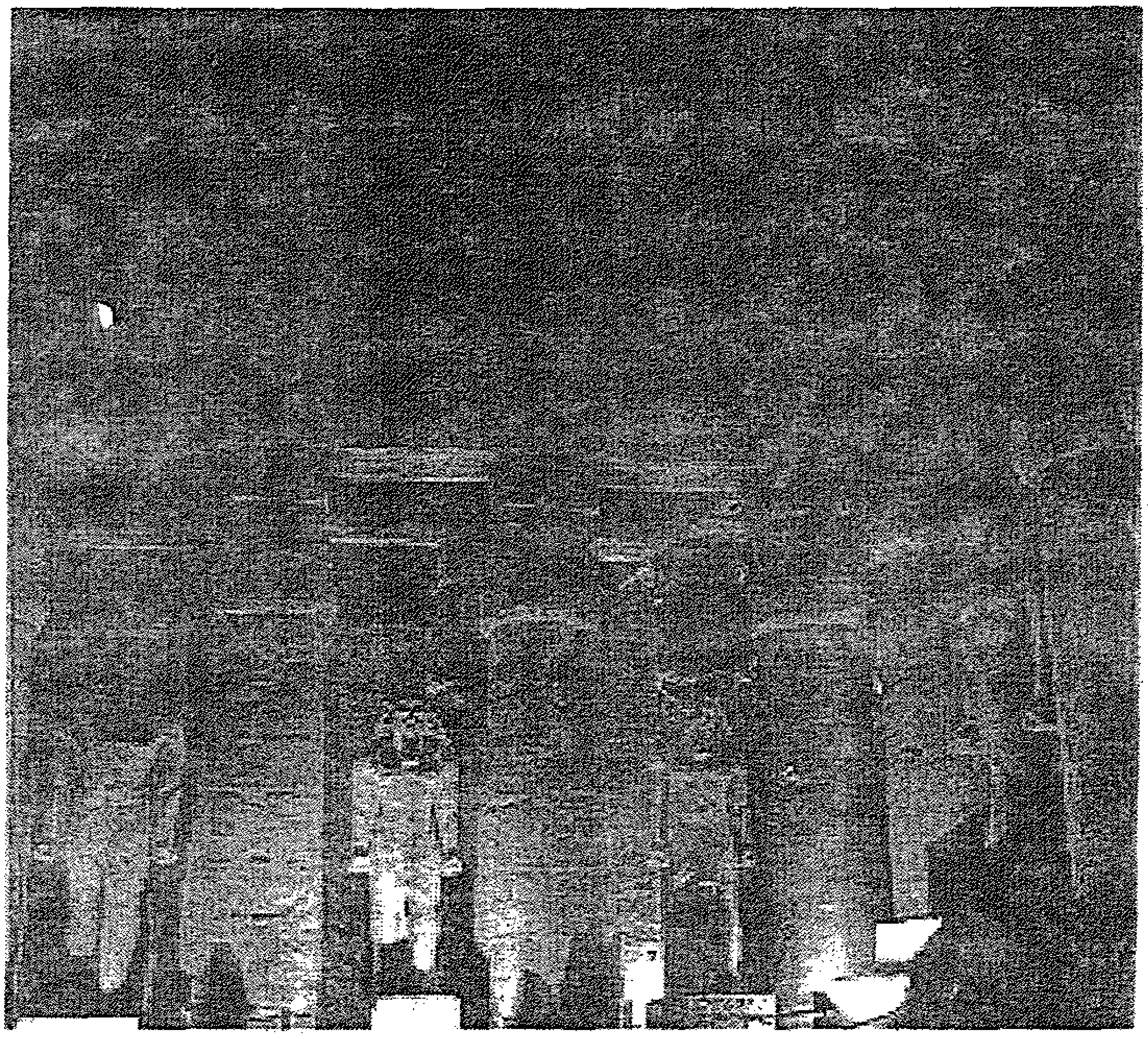


وأوراق النبات كالنخيل واللوتسومنها ما هو شبية بالسلة المجدولة وبأشكال حليات نباتية وعناقيد عنب في داخلها.والشكل ٢٤ يوضح احد انواع الاعمدة المصرية القديمة فى الدولة الحديثة مع البعض من تماثيل رمسيس الثانى [١] وهو عبارة عن الفناء الكبير لرمسيس الثانى الدولة الحديثة الاسرة ١٩.

---

[١] بنى رمسيس الثانى الفناء الكبير كإضافة للمعبد الرئيسى الذى بناه أمنحتب الثالث، كما بنى أمامه صرحاً بوابة للمعبد. وتزين جدران هذا الفناء العديد من المناظر الكبيرة التى تصور الإحتفالات التى يحضرها الملك والأمراء والحاشية ، ويحيط بالفناء صف مزدوج من الأعمدة ذات تيجان على هيئة براعم البردى، وعلى جانبى الجزء الجنوبى من الفناء تقف تماثيل ضخمة لرمسيس الثانى بين الأعمدة التى فى الصف الاول.

النقش والرسم فى الدولة الحديثة تميزت الدولة الحديثة بجماليات النقش والرسم وتفوق فى الالوان ، كما تمتعت المقابر بالحفر البارز والغائر و الالوان وصورت العديد من المناظر ، كما صورت مناظر آخر بالحفر والنقش البارز او الغائر بعيدا عن المقابر ، والشكل ٢٥ يوضح منظر بالنقش البارز لجزء من حائط بإحدى المقابر. وهو يمثل المتوفى جالساً وتزين صدره صدرية تلتف حول رقبته.

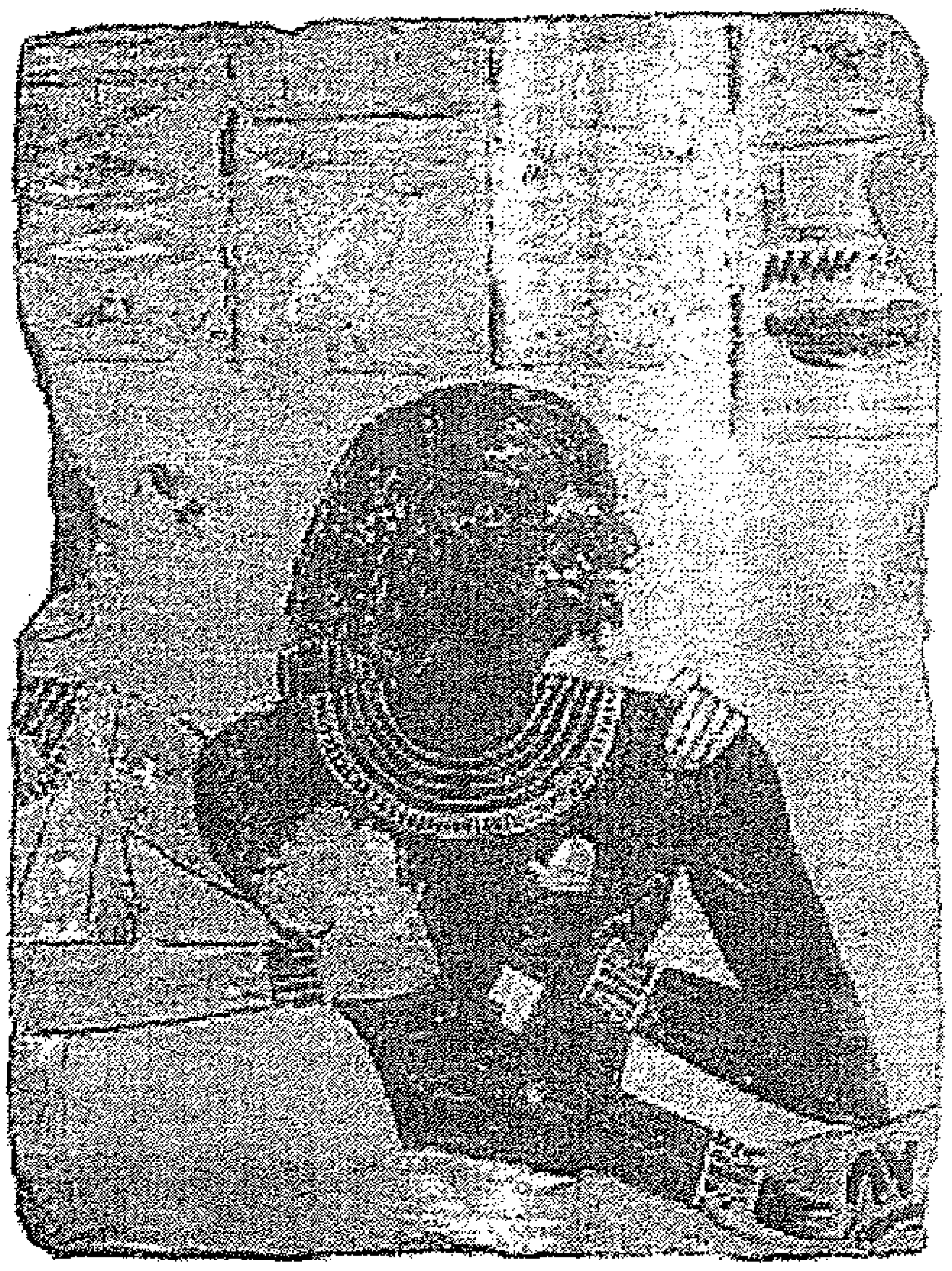


الشكل رقم ٢٤ الفناء الكبير لرمسيس الثانى الدولة الحديثة الاسرة ١٩

وخلفه جزءاً من صورة لزوجته تمسك بيديها ذراعه الأيمن وكتفه الأيسر. وقد لون جسم الرجل باللون الأحمر الداكن، بينما لون جسم زوجته بالأصفر. والخلفية تعلوهما وبها بقايا اربعة اشرطة رأسية - عمودية - من النقوش والكتابات الهيروغليفية توصف فيها الزوجة بأنها المحبوبة لزوجها والمحبة لزوجها.

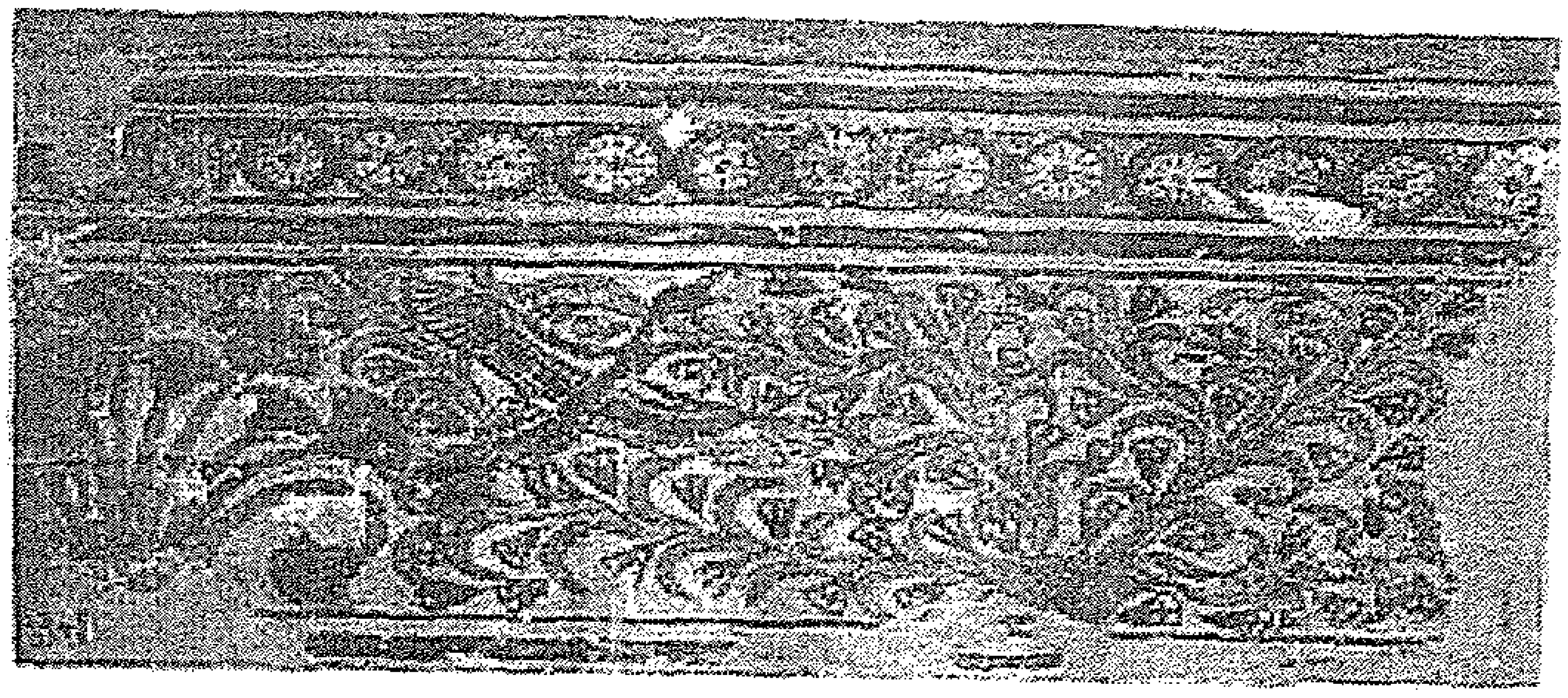
هذا كما ان الشكل ٢٦ جزء من زخرفة فى حجرة فى قصر يرجع الى الدولة الحديثة ، وهذه القطع فى الأصل ما هى الا جزءاً من مناظر مائية تزين حجرة فى أحد القصور.

ويحيط باللوحة شريط برواز مكون من ورود صغيرة. ويصور المنظر مجموعة من نبات البردى وغيرها من النباتات ذات ورقات كبيرة وورود زرقاء يطير بينها بعض الإوز البرى ،والتوافق اللونى هنا مقصود به اعطاء تأثيراً من البهجة. وهى ملونة بطريقة التمبرا المصرية القديمة - هى طريقة تلوين تمزج فيها الألوان مع موادّ لزجة تذوب فى الماء مثل صفار البيض - .



الشكل رقم ٢٥ منظر بالنقش البارز لجزء من

من هنا فان الفن المصرى القديم يعد نسقا من التوافق الفنى والتقنى مع بنية العقيدة المصرية القديمة و متطلبات عصورا جمعت بين الفكر والفن والفلسفة فىخلق نوع من الابداع الفنى المتحضر المؤكد على الذات المصرية القديمة وتطلعاتها ومدى حكمتها التى يهتدى بها العالم حت اليوم .



الشكل رقم ٢٦ جزء من زخرفة فى حجرة فى قصر

فنون بلاد ما بين النهرين

مقدمة

مع بزوغ القرن الثامن عشر وعلى الارض التي قامت عليها حضارة بلاد بابل [١]) والجزء الشمالي الشرقي من حضارة الاشوريين ببلاد ما بين النهرين[2]) ظهرت أول كتابة في التاريخ في مدينة اور [3]) ،جديرا بالذكر ان السومريين[٤]) والاكديين[٥]) متشاركين فى ارساء قواعد بناء حضارة بلاد ما بين النهرين في 2350 ق . م، هذا وقد طوروا كيانهم الحضارى من خلال تأسيس العديد والعديد من المدن. وقد امتد تأثير الحضارة البابلية إلى العيلاميين في إيران، و بلاد الأناضول ، لذا فان حضارة بلاد ما بين النهرين و في مراحلها التاريخية حضارة عريقة ذات كيان واحد [٦]) ،فعلى الرغم

---

[١] ان حضارة بابل هي مزيج من الاقوام الاكدية المنحدرة من اليمن والجزيرة العربية .

[٢] ان ارض ما بين النهرين هي التسمية التي اطلقها اليونانيون القدماء على البلاد التي يحدها نهرا دجلة والفرات - العراق الان.

[٣] تقع اور فى الناصرية جنوب العراق حاليا حيث ظهر فيها الكتابة الصورية.

[٤] السومريون هم من بقايا الاقوام المحلية التي سكنت هضبة بادية الشام.

[٥] يؤكد المؤرخون ان الأكاديون هم من أقدم الاقوام السامية التي استقرت في بلاد ما بين النهرين ، وقد وفدوا على شكل قبائل رحل بدو من الجزيرة العربية إلى العراق وجنوب شرقي تركيا وشمال غربي إيران ،ويرى البعض ان هؤلاء من العرب القدماء. والأكاديون منذ القدم عاشوا في الجزيرة العربية ثم هاجروا شمالا إلى العراق وعاشوا مع السومريين.وانتقلت اليهم السلطة من خلال الزعيم العظيم سرجون والذى استطاع ان يسيطر على بلاد سومر وفرض سيطرته على شتى بقاع العراق وجعل مدينة أكد عاصمته. ثم سيطر بقبضته على بلاد بابل وشمال بلاد مابين النهرين وعيلام وسوريا وفلسطين وأجزاء من الأناضول وامتد إلى الخليج العربي، حتى اصبح المهاب العظيم الذى تدين له كل تلك الاقطار.

[٦] استمرت حضارة بلاد ما بين النهرين اكثر من ثلاثة الآف سنة رغما من تعدد التسميات التي جائت نسبة لتغيير الحكم من الى فالتسميات " سومري - آكادي - بابلي - أشوري - كلداني " فالسومريون سميوا نسبة

من انتقال الحكم من مدينة الى اخرى الا ان الشعب هو ذاته وحضارته هي الامتداد الطبيعى لهذا الشعب الذي اقام حضارة بدأت من عام ٣٢٠٠ ق.م. الى عام ٥٣٩ ق.م تقريبا كما يرى ويؤكد الاثريون،ومازالت اثارها الايجابية قائمة بين ثنايا بنية الكيان الحضارى للانسانية كمحورا فعال فى البناء الحضارى لفلسفة الجمال والفن عبر التاريخ .

لمدينة سومر ، والآكاديون نسبة لمدينة آكاد ، والبابليون نسبة لمدينة بابل ، والأشوريون نسبة لمدينة آشور ،الا انه حينما عندما الة مقاليد الامور الى الكلدانيون اتخذوا بابل عاصمة لهم.

سومر وأكد

المتأمل للقرون الاولى فى الالف الثالث ق.م فى الحضارة السومرية يلاحظ حالة من التقدم والازدهار ، ورغم ذلك لم تكن هناك دولة بالمفهوم المتعارف عليه ، وليست هناك ايضا مملكة ، ولكن كل ما هنالك " مجموعة من دويلات المدن على رأس كل منها ديمقراطية بدائية فى هيئة مجلس جماعى قيادى يتم اختيار أفرادها للبت فى الشؤن العاجلة ، وعلى رأس الهيئة رجل يحمل لقب انسى - حاكم المدينة - تطور الى لوجال ـملك – حين اتسع نطاق المدينة ، ولكن الكلمة لم تعنى اكثر من رجل عظيم [1] ، على الجانب الآخر وفى مجال الفنون والثقافة احيطت تلك المدن بأسوار لتحصينها ، وكانت للميادين العامة مكانه جيدة فقد زينوها ، ولا ننسى ان الاساطير كان لها دور فعال فى المعتقدات الدينية للسومريين، فهناك تصوير يحمل فحوى تلك الاساطير النابعة من واقع الكيان البيئى الصلب الذى يعيشون فيه ، فالاسطورة الشهيرة جلجامش تدور حول فلك سعى البطل عن سر الخلود على الارض ، ولم يضعون فى الحسبان تمجيد الموتى كما كان فى مصر ، فلم يعثر على مقابر تؤيد ارتباطهم بالبحث فيما وراء الموت ، ولكن الامر لديهم كيف يعيش دائما ، والقليل الذى عثر عليه من مقابر قدم المفهوم العام حول جمالياتهم وصناعاتهم التى سادت بلاد ما بين النهرين، الا ان هناك من الملوك من دفن وسط اثاث كنزى جيد ، وعثر على نقوش فى تلك المقابر الا انها لا تؤكد تخصيصها لدفن الملوك ، .و كان السومريون اصحاب ثقافة انتشرت "شمالاً لأعالي الفرات ، واقاموا المدن واهمها إيزين و كيش و لارسا و أور و أداب، اما ، و في عام ٢٣٣٠ ق.م .استولى الأكاديون - هم من الشعوب السامية كانوا يعيشون وسط بلاد ما بين النهرين - و ملكهم سرجون الأول ٢٣٣٥ ــ ٢٢٧٩ ق.م قد اقام مملكة أكاد ، و حلت اللغة الأكادية محل السومرية. و ظل حكم الأكاديين حتى أسقطه الجوتيون عام ٢٢١٨

---

[1] راجع : محيط الفنون ، مرجع سابق ، ص ٣٠ .

ق.م .وهم قبائل من التلال الشرقية. و بعد فترة ظهر العهد الثالث لمدينة أور وحكم معظم بلاد ما بين النهرين.[1] ،على الجانب الآخر و الحضارة الأكادية فقد أسس القائد الأكادي الكبير سرجون الأول الدولة الأكادية على اعقاب وأنقاض المملكة السومرية ،وامتدت الدولة الأكادية لتحوى كل منطقة الهلال الخصيب تقريبا وبلاد العيلاميين وسوريا وبعض من الأناضول. وتقبل الأشوريون الحضارة الأكادية لقربها منهم ، وقد اشتهر الأكاديون بصناعة البرونز. وسقطت الدولة الأكادية على اثار من غارات الجوتيين والقبائل الجبلية الأخرى في ما يقرب من ٢٢٠٠ ق . م .

أشـــور

هناك معالم وملامح للفن الآشوري المختلفة من " عمارة ونحت وتصوير، في مواقع:آشور ونمرود وخورسباد.

العمارة

ففى العمارة أتاحت التنقيبات في موقع آشور رسم معالم المدينة وسورها المزدوج وميناتها المبني على ضفة نهر دجلة في مجال المدينة؛ ونتيجة ذلك ظهر القصر القديم الذي يعود إلى بداية الألف الثاني قبل الميلاد، وقد تبين أن هذا القصر بقي قيد الاستعمال حتى آخر حقبة الألف الثاني ق.م.على ما لحق به من تغيرات مهمة. وظهر كذلك القصر الجديد الذي شيّده الملك توكولتي نينورتا الأول (١٢٤٦-١٢٠٩ق.م) Toukoulti Ninourta I إلى الغرب من القصر الأول في الوقت الذي آل فيه القصر القديم إلى مدفن ملكي حيث اكتشفت خمسة مدافن حجرية.[2] ، هذا وقد تميزت فنون الاشوريون بتطوير بالغ في أساليب استخدامهم للمواد الاولية وتنفيذ موضوعاتهم

---

(١) راجع : الموسوعة الحرة .

(٢) راجع : الموسوعة العربية .

الفنية بمستويات تقنية متعددة ومتنوعة ، فقد تعددت العناصر الزخرفية الاشورية وارتبطت بالطبيعة والمجتمع ووالعقيدة والاساطير وكان الآشوريون من المستخدمين للون بقوة فقد عرفوا صبغات مستخلصة من اصول نباتية ومعدنية.

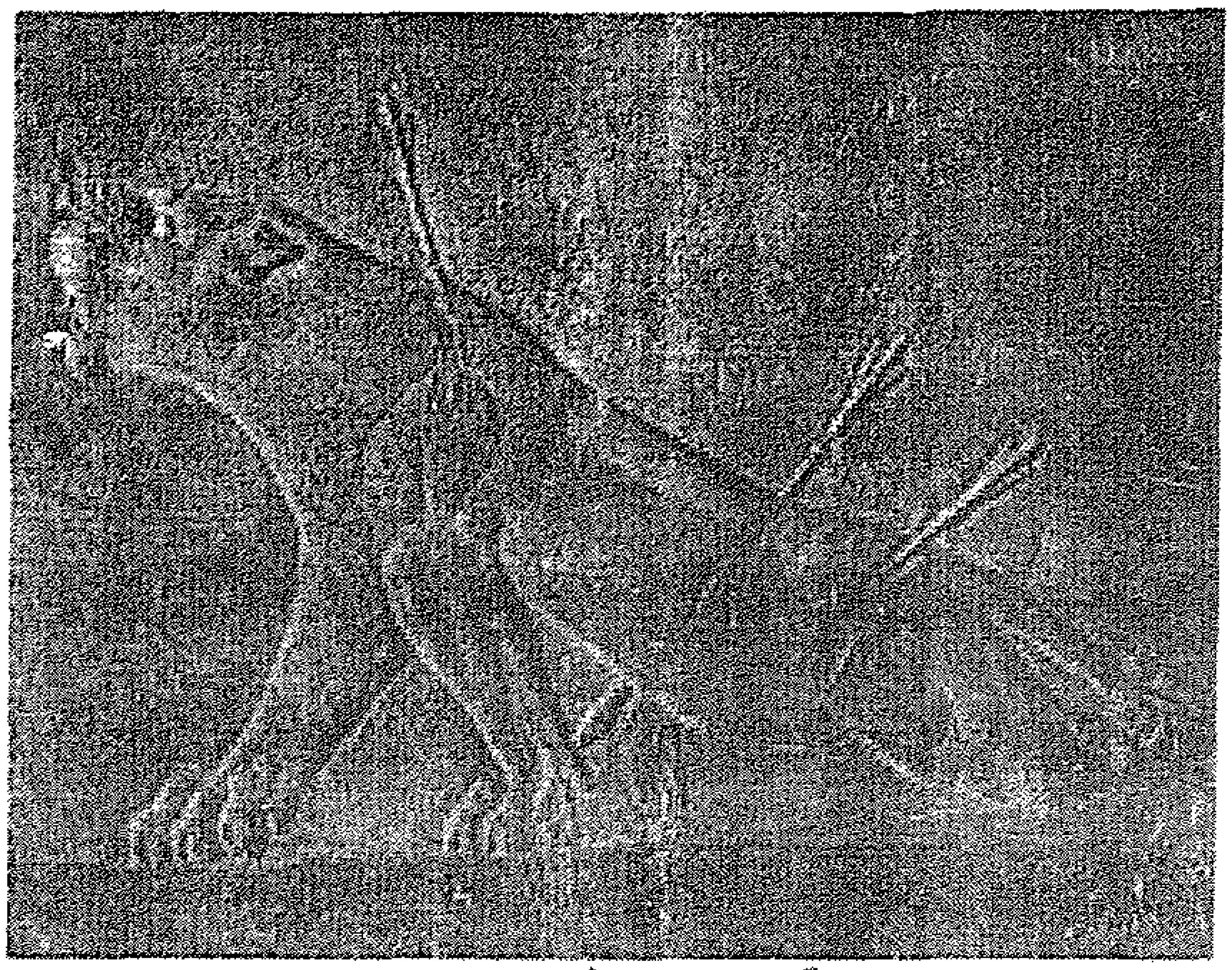
ويؤكد الاثريون ان جدران قصور الآشوريين كانت مخططة بجداول حجرية منقوشة بوضوح خفيف وتحوى هيئات تشكيلية من الحرب، والصيد وطقوس العبادة ، ويقال ان افضها القصر الشمالي للملك آشور بانيبال 631-668) ق.م في نينوى .

النحت

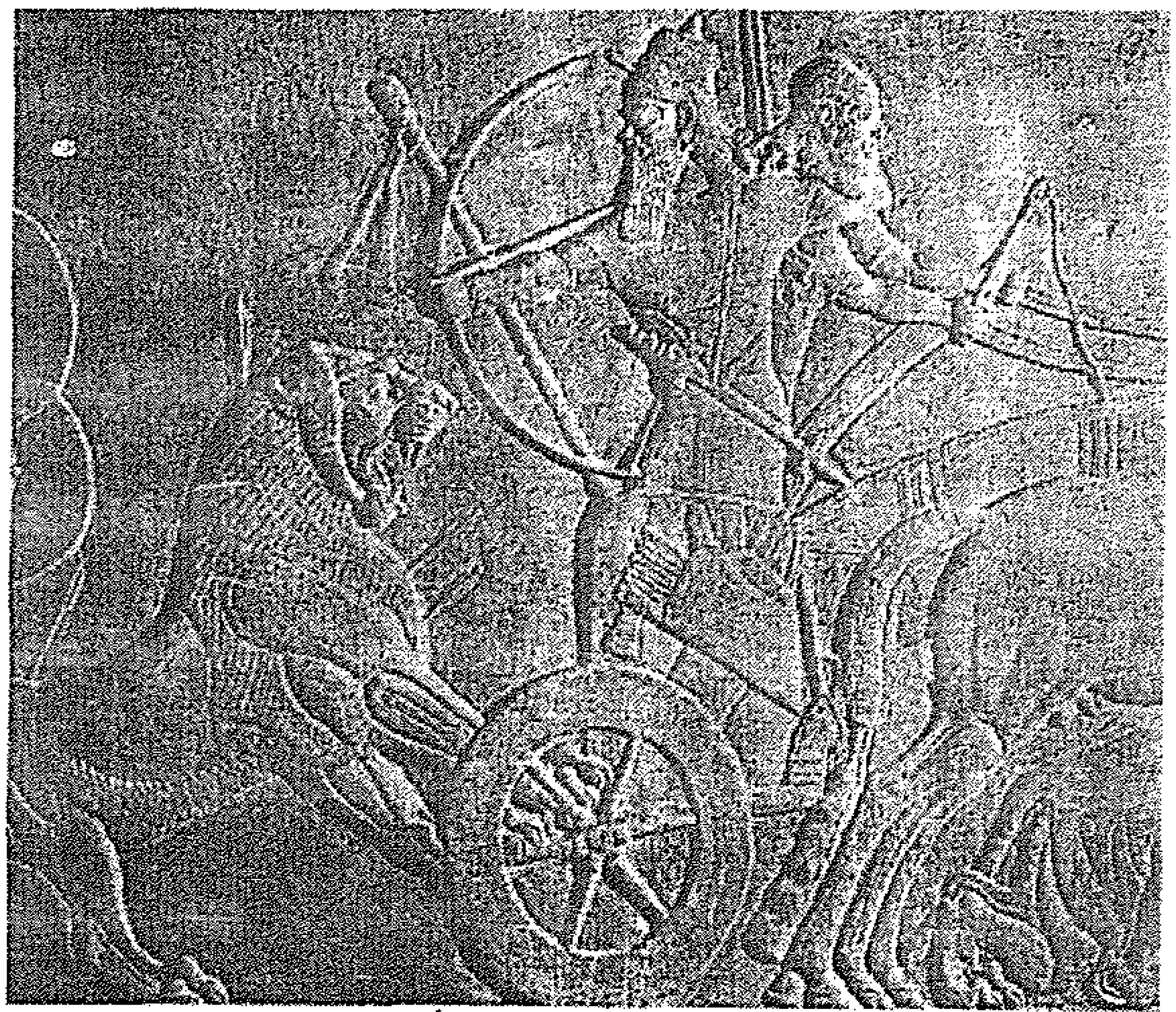
فى النحت قامت العديد من التجارب بموطن الآشوريين منذ اقدم العصور، وتميز هذا الفن بأسلوب موضوعاته من خلال مجاميع القطع النحتية البارزة التي اوضحت السمات النحتية للفن الاشورى خاصة في تنظيم الشَعر واشكال الملابس ، " لقد حدد النحات الاشوري خطوط مساراته في الابداع من خلال الالواح التي جاءتنا من زمن اشور ناصربال ٨٢٤ ق.م وكذلك من زمن سرجون الثاني ٧٠٥ ق.م الذي زين عماراته ومعابده وقصوره بمجاميع من الالواح المنحوته، فيما اتاح لنا النحات الاشوري في زمن سنحاريب ٦٨٢ ق.م التعامل مع ألواح حملت حوادث مصورة. تم تطور النحت البارز في زمن اشور

الشكل رقم ٢٧ الثور المجنح

بانيبال نحو الواقعية واظهار التأثيرات و التفاصيل في اشكال وهيئات الانسان والحيوان والنبات، لذا فالنحات فى العصر الاشورى النحات الاشوري قد بدأ بتحسس موضوع «علم المنظور والابعاد» وهو ما تحقق في القطع النحتية الكبيرة التي تم وضعها في مداخل المباني والمعابد الاشورية قوامها مخلوقات مركبة عرفت باسم «لاماسو» تتألف من مكونات قوى بشرية وحيوانية نجح النحات الإشوري بدمجها بشكل منسق، وكان لهذه المنحوتات الكبيرة قابلية طرد الارواح الشريرة، وتتكون عادة من رأس انسان وجسم حيوان وجناحي طائر،[1] كما هو فى الشكل ٢٧ الثور المجنح ، كما ان هناك ايضا انثى الاسد الجريحة وهى ريليف - النحت البارز. شكل ٢٨، كذلك هناك عمل اخر وهو لوحة ريليف شكل ٢٩ تمثل صيد الاسود ، تلك التى تمتعت بالحركة ، والتقنية التى اوضحت حالة من التفاعل القوى بين جنباتها. كما ان هناك لوحة اخرى نحت بارز تمثل مأدبة ملكية للملك آشوربانيبال شكل ٣٠،



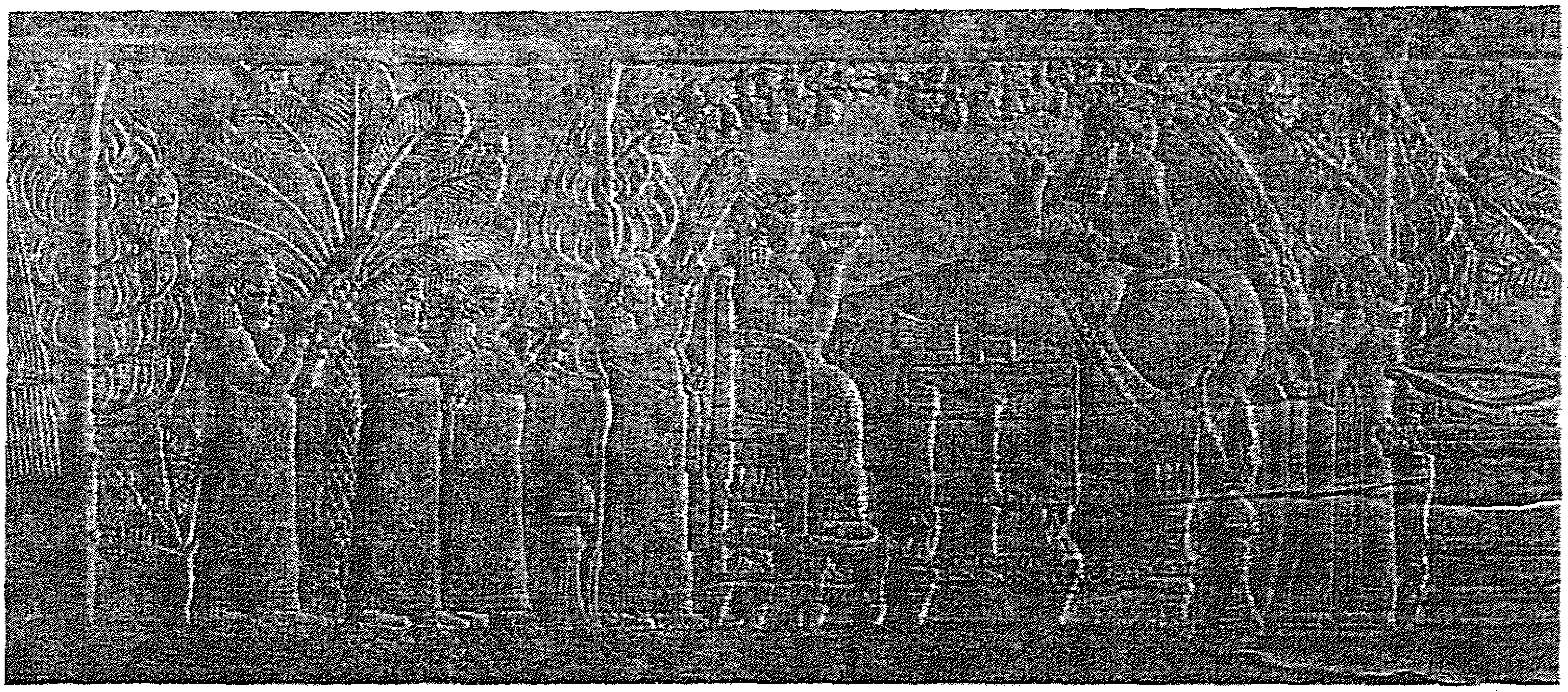
الشكل رقم ٢٨ انثى الاسد الجريح



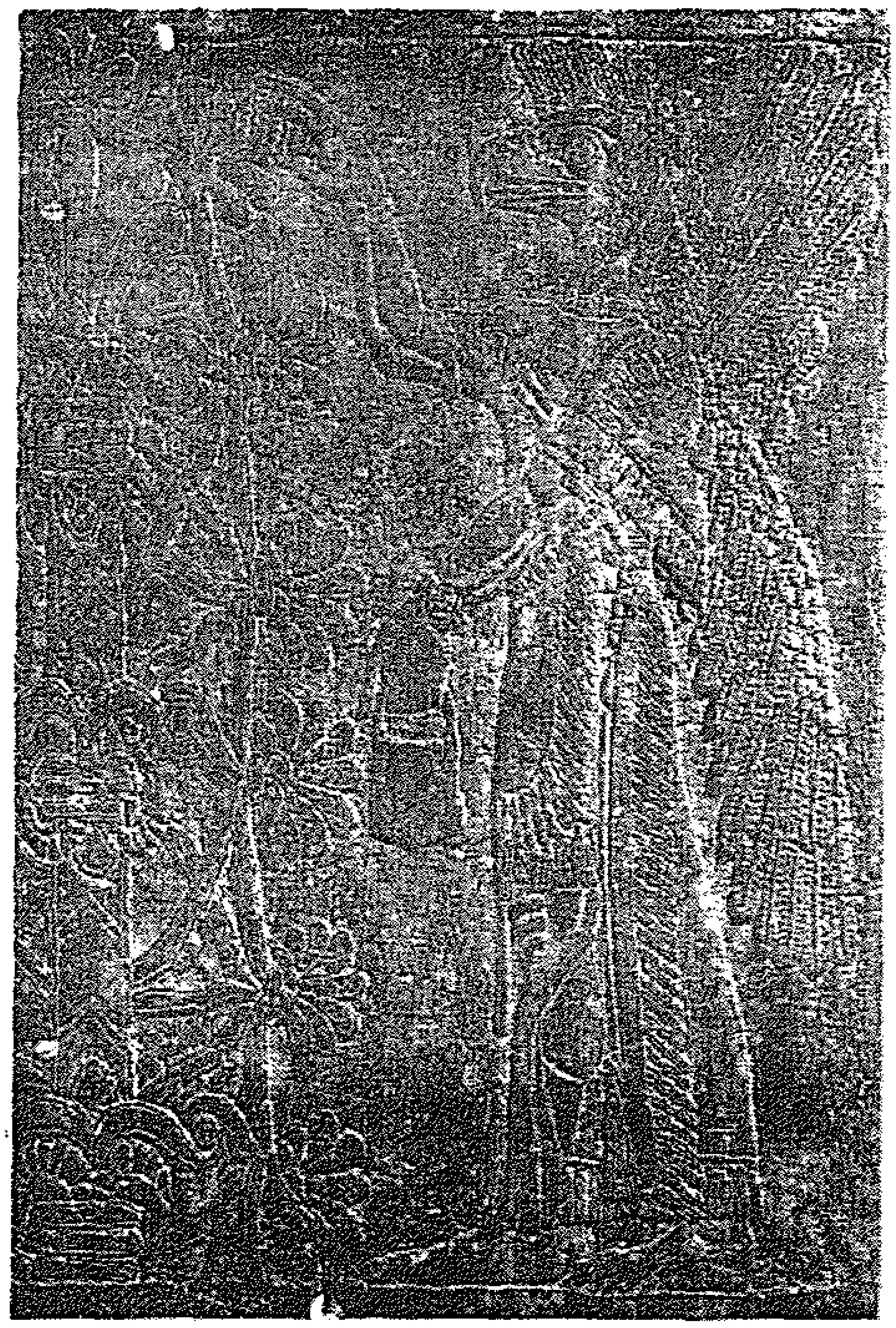
الشكل رقم ٢٩ صيد الأسود

---

[1] راجع : الموسوعة العربية .



الشكل رقم ٣٠ مأدبة ملكية للملك آشوربانيبال



الشكل رقم ٣١ نحت بارز من قصر آشور ناصربال يمثل شكل خرافىّ

وكذالك هناك عملا فنيا يجمع بين الاسطورة والخرافة وهو شكل رقم٣١، والذى يؤكد قوة النحت الاشورى والدقة فى التقنية وابراز التفاصيل والتأكيد على دمج المفردات المتنوعة فى هيئة غير مألوفة بل هيئة كيانها الخيال .

بابل

تركت الحضارة البابلية بصمة فنية رائدة فى الحضارة القديمة خاصة فى العمارة

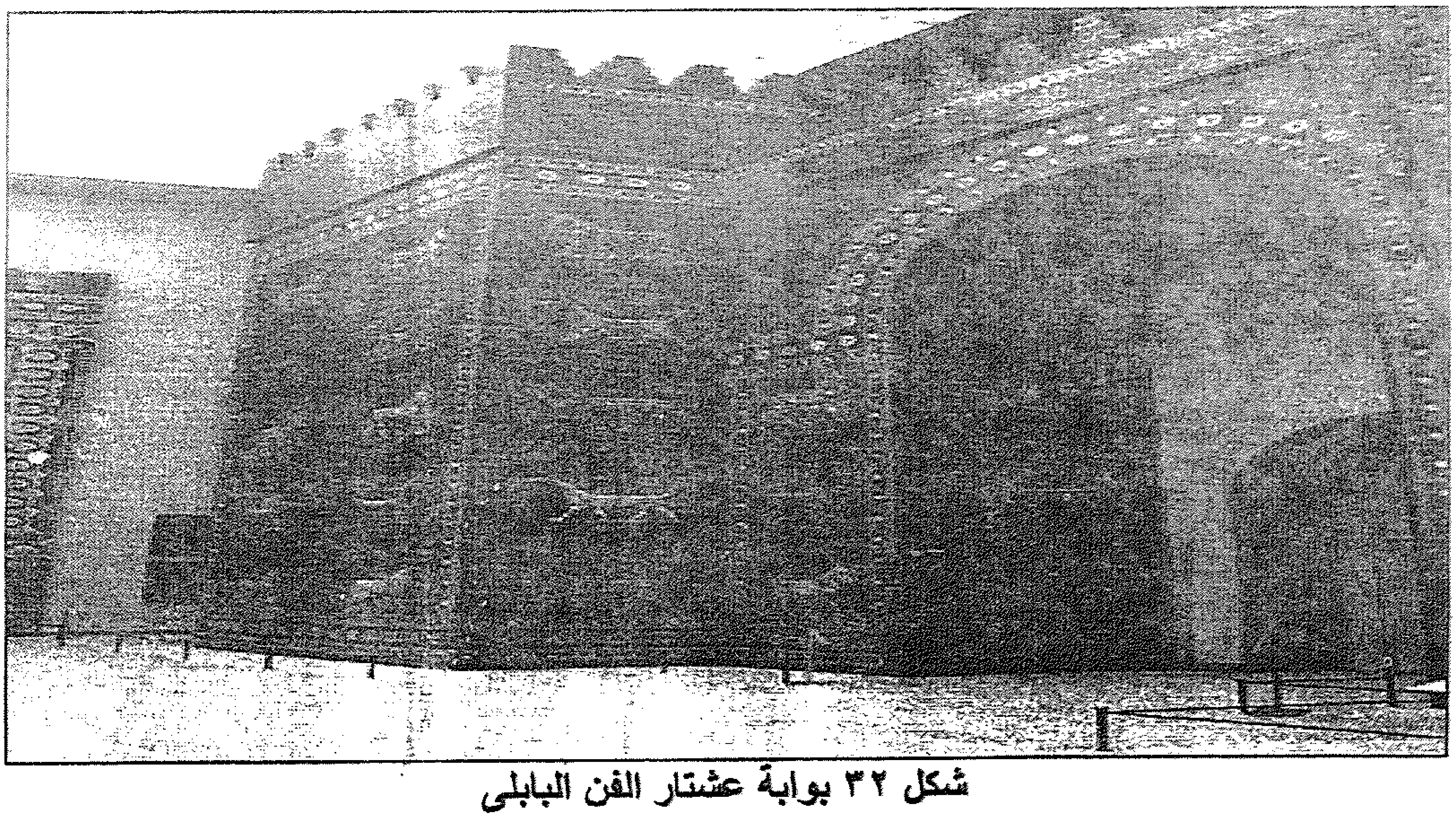
والنحت والتصوير الجدارى ،كما ان هناك اختام اسطوانية كان لها دورا كبير خاصة الاختام المنقوشة ذات التصميم البسيط ، وذلك منذ ما يقرب من ٥٠٠٠ ق.م ، وكان المقصود منها ان تكون دليل حيازة على أختام طينية على الأبواب المخصصة لحفظ المحاصيل والسلع ،كما تم العثور على البعض من السلال التي كانت تستعمل للنقل على نهري دجلة والفرات .وبالتقريب وبداية من عام ٣٥٠٠ ق.م ابتكر الختم الأسطواني وكانت توفر المجال للتصميم المنقوش و الاكثر تعقيد عن الاخر، والتى من الممكن لفه على الطين ، ويظهر هذا الحجر الاخضر والذي كان طوله دائما لا يتعدى اربعة سم، والذي يؤكد الاثريون انه يعود تاريخه إلى ٢٣٠٠ ق.م ، والذى يظهر عليه الآلهة من ذكور وإناث فخوذاتهم ذوات القرون كانت هى السبيل الى التعرف عليهم - وتظهر الإلاهة عشتار وإله الشمس شمش وإله الماء إنكي يتبعه وزيره. جديرا بالذكر ان الانبعاث السومري ومملكة سومر وأكاد المشتركة قامت من ٢١٣٣إلى ٢٠٠٣ ق.م ، بينما دولة البابليين الأولى من ١٨٩٤ إلى ١٥٩٤ ق.م، بعد سقوط الدولة الأكدية السومرية المشتركة ، واستمر الاقبال على ارض بلاد ما بين النهرين، فكانت النتيجة أنشاء العديد من الدويلات التى استقلت فيما بعد - دولة آشور و بابل- .

بالقوة والحكمة والاصرار تمكن الأشوريين في بابل من القبض على مقاليد الامور فى شتى بقاع ارض ما بين النهرين، واشتهر منهم الملك حمورابي صاحب شريعة حمورابي الشهيرة " اول ملك عظيم لبابل ، والحفائر التى تمت فى هذه المنطقة لم تخرج سوى عدد من الاختام الاسطوانية وكمية ضخمة من الفخار الى جانب الجزء العلوى من لوحة شريعة حمورابى [١]،والفن البابلى الاول هو الذى بنيت فية الزقورة – البرج المدرج، وسقطت الدولة البابلية الأولى على أيدي الكاشيين سنة ١٥٩٤ ق.م .

---

[١] راجع - نجيب ميخائيل ابراهيم : محيط الفنون (مصر والشرق الادنى القديم) ، دار المعارف ،القاهرة ،١٩٧٠، ص ٣٨ .

قام ملوك الكاشيين بتوحيد جنوب بلاد ما بين النهرين وتأسيس الحكم الكاشي بداية من ١٥٩٥ وصولا إلى ١١٥٣ق.م، والتى قامت على نهج شريعة حمورابي إلى أن انتهت دولتهم على أيدي الأشوريين سنة ١١٥٣ ق. م . وانطلقت الدولة الآشورية بداية من ١١٥٣ وصولا إلى ٦١٢ ق.م، ففي القرن الثاني عشر ق . م كانت بلاد ما بين النهرين تحوى الآشوريين شمالا والكاشيين جنوبا. وسرعان ما سادت الدولة الآشورية اضطرابات داخلية اضعفتها مما جعلها مطمع ، لذا جاء الغزو الخارجي عليها فسقطت فى يد البابليين بقيادة نبوبولاسر الميديني سنة ٦١٢ ق. م وانهارت وهوت ، انطلقت البابلية الثانية التى كانت ارهاصات قيامها وكيانها كدولة بدأ منذ ٦٢٥ والتى دامت الى ٥٣٩ ق.م. ومع التطور والتغير حكم الدولة البابلية الثانية ملوك ضعفاء ، مما جعلها مطمع ، لذا وقعت فى قبضت كورش الإخميني الفارسي فى سنة ٥٣٩ ق.م. وترجع الى فنون ما بين النهرين العديد والعديد من الابداعات الفنية التى ترجع الى تلك الحضارة ، وكذلك الكتابة المسمارية . وفيما يلى عرض لبعض الاعمال التى تنتمى الى فنون بلاد ما بين النهرين والتى تؤكد مدى توافقها مع طبيعة زمانها.



شكل ٣٢ بوابة عشتار الفن البابلى

الفصل الرابع

الفن البيزنطي

مقدمة

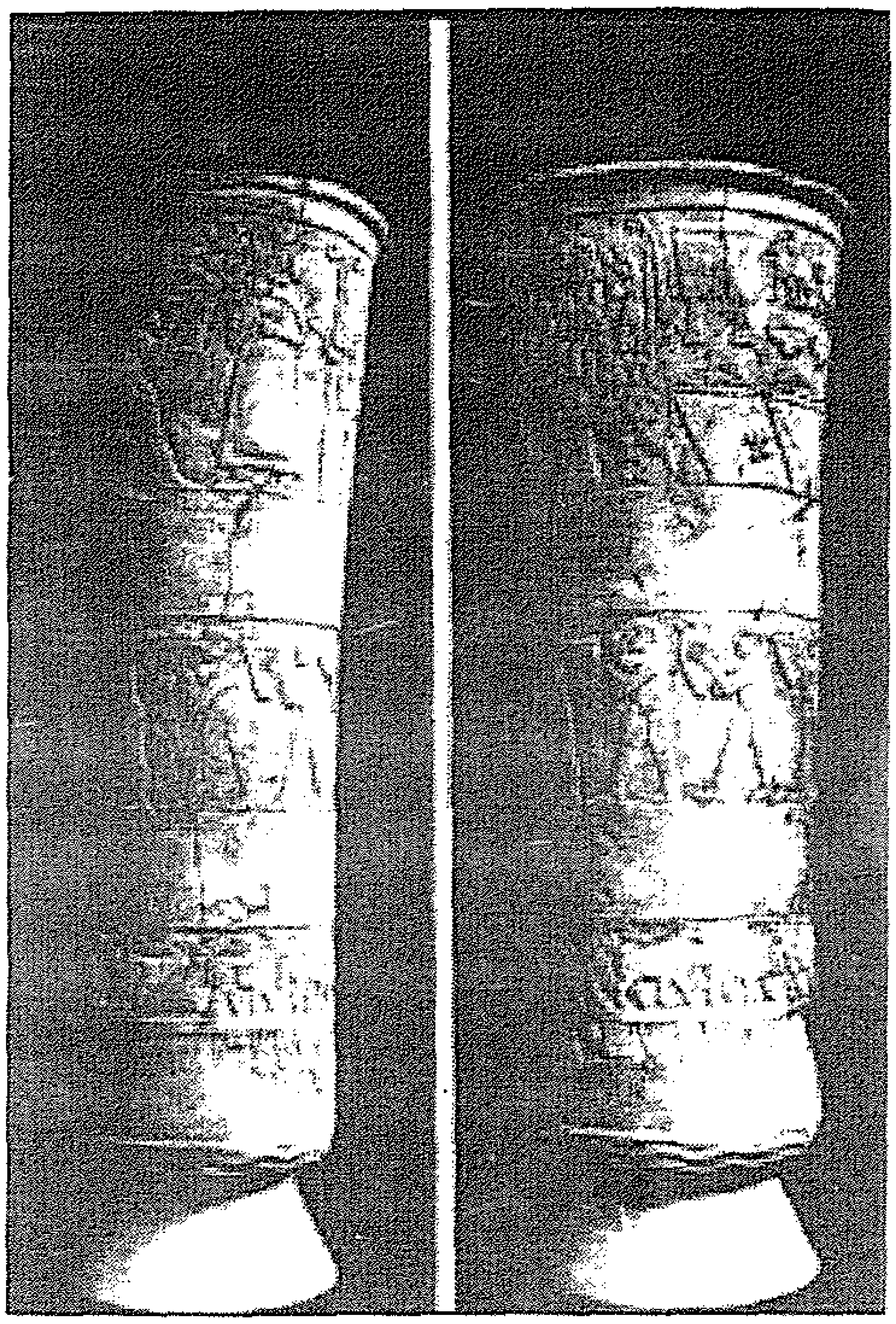
الفن البيزنطى و الاسرة الايزورية

الفن البيزنطى و الأسرة المقدونية

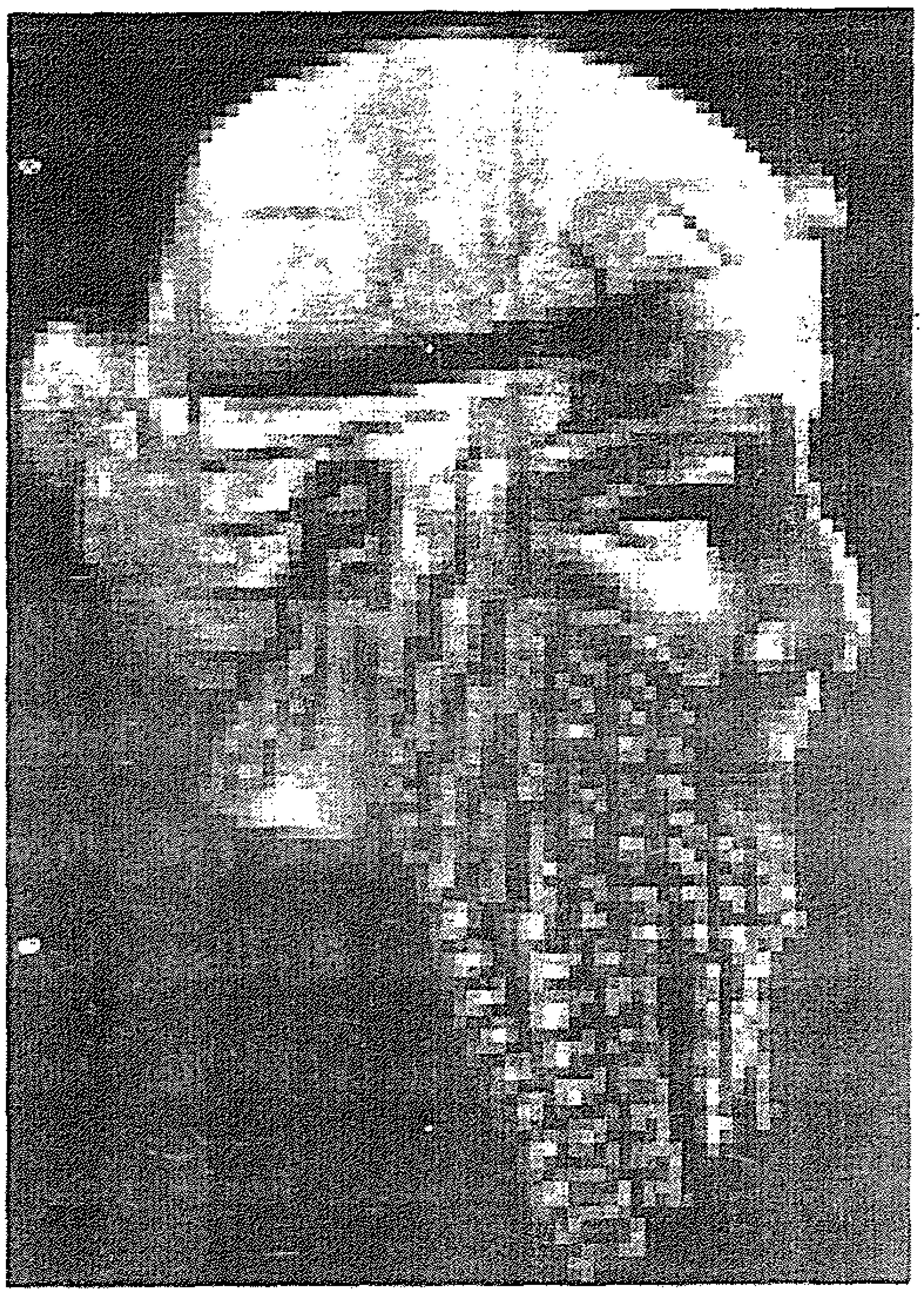
الفن البيزنطى و الأسرة الكومنينية و الإنجيلية

الفن البيزنطى و مملكة اللاتين في القسطنطينية

الفن البيزنطي والشرق



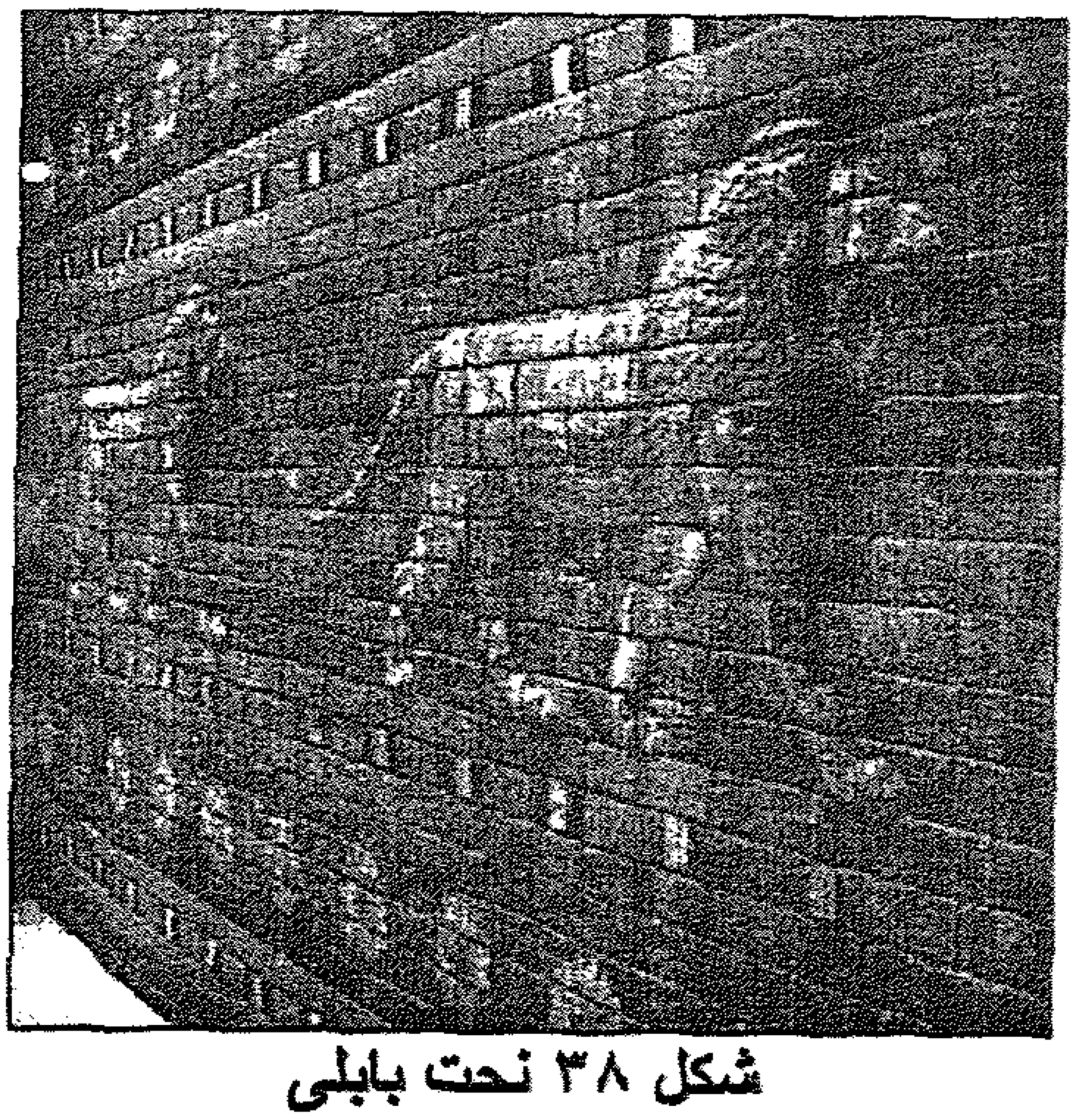
شكل ٣٣ صلايات نحتية



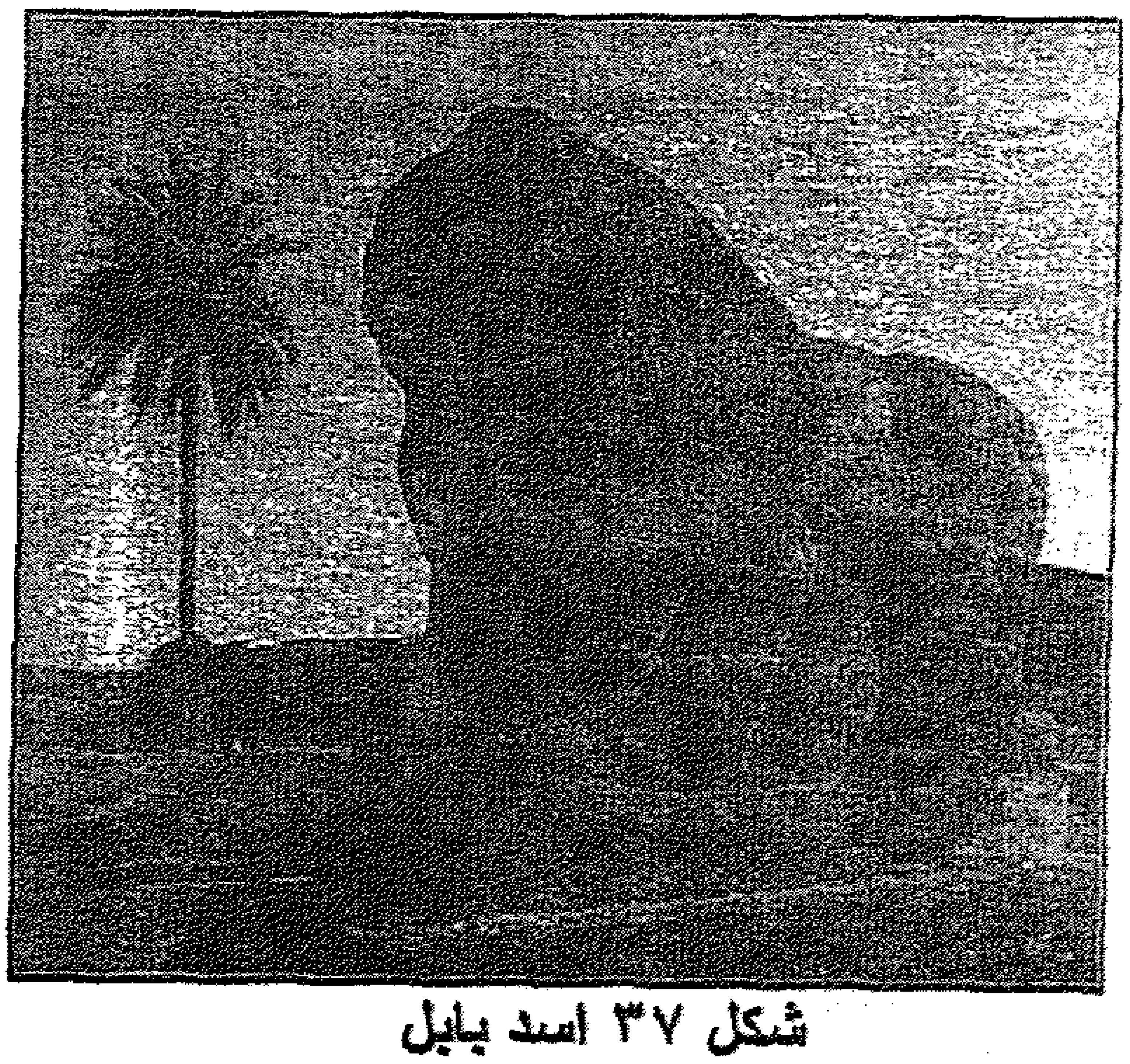
شكل ٣٤ نحت لرأس الملك سرجون

شكل ٣٥ اثنى عشر تمثال من الحجر

شكل ٣٦ لوحت النصر نقوش انتصار الملك
نارمس الاكادى على اعدائة القاطنين الجبال



شكل ٣٨ نحت بابلى



شكل ٣٧ اسد بابل

تلك بعض الكلمات فى فلسفة فن ترك بصمة دامغة فى كيان الفنون عبر التاريخ ، فكانت علامات مضيئة فى بنية الحضارة الانسانية.

الفن البيزنطى و الاسرة الايزورية

واجهت الأسرة الإيزورية عقبتين رئيستين تقفان في سبيل تقدمها نحو مشروعات الإصلاح الاجتماعي وتنحصرا في : اولا الأيقونات. ثانيا الرهبنة. ومن هنا انطلق ليو في عام ٧٢٦ وأصدر قراره الاول الصارم الخاص بتحريم الصور الدينية وأمر بتحطيمها، وحدثت ثورات مناهضة لهذا القرار في البلقان وفي الأقاليم الغربية الى جانب القسطنطينية ، كما قام الشعب في إيطاليا بطرد عمال وموالى ليو من البلاد بتأييد من البابا - بابا روما - [1] ، الا ان ليو عالج امر المعارضين لسياسته بحكمة وحنكة سياسي معتدل في حين اتضح الاضطهاد الحقيقي فيما بعد علي يد ابنه قسطنطين الخامس (٧٤٠- ٧٧٥)، فقد كان متعجرفا سفاحا ليس بينه وبين الرحمة رباط .

وظل الاضطهاد مستمرا بدرجات متفاوتة من الشدة حتى عام ٧٩٧، عندما أعلنت ايرين [2] نفسها إمبراطورة علي بيزنطة ، ولكن الأمر لم يستقم لها طويلا ، ففي عام ٨٠٠ قام بابا روما انذاك - ليو الثالث - بتتويج شرلمان ملك الفرنجة، إمبراطورا علي الغرب، وأعلن أن كنيسة روما تابعة له وليست تابعة للقسطنطينية ، والحقيقة أن هذه التبعية

---

[1] اعتبر البابا قرار ليو بتحريم الأيقونات تدخلا من السلطات الدنيوية في الشئون الدينية، واعتداء علي الكنيسة لا مسوغ له، هذا والحقيقة أن التعبد للأيقونات لم يكن سائدا في الغرب بالدرجة التي كان عليها في الشرق، وسرعان ما تفاقم الخلاف حتى وصل إلي الذروة بين الشرق والغرب. ولم تكن الكنيسة الشرقية أقل معارضة لسياسة الإمبراطورية، وكان رد ليو علي ذلك أقال بطريرك القسطنطينية في عام ٧٣٠، وأقام خلفا له ممن يؤيدون سياسة المناهضة لعبادة الصور الدينية؛ وقام في الوقت نفسه بإغلاق المدارس التابعة للكنيسة.

[2] كانت إيرين أميرة أثينية تزوجت ليو الرابع، وكانت تعطف علي أصحاب الأيقونات، وتحاول التخفيف من غضب زوجها عليهم، فلما توفي زوجها تاركا علي العرش ابنه الصغير قسطنطين السادس (٧٨٠- ٧٩٧)، ولم يتجاوز عمره عشر سنوات، صارت السلطة الفعلية في يدها - أمه - أبرين، وسرعان ما استطاعت الانفراد بالسلطة.

كانت منذ عهد بعيد اسمية فقط، منذ الانقسام الذي حدث في بداية عصر الأسرة الإيزورية، ورغم احتجاج القسطنطينية الا انها لم تكن في مركز يسمح لها بالوقوف موقفا صارما ، ولكن سرعان ما قامت في عام ٨٠٢ ثورة في الشرق بقيادة نقفور - وزيرا المالية في بيزنطة انذاك - انتهت بخلع ايرين من العرش ونفيها.

اسدل الستار على الأسرة الإيزورية، وبدأت بذلك فترة امتدت من عام ٨٠٢ إلي ٨٦٧ توالي علي حكم الإمبراطورية فيها عدد من الأباطرة السواد الاعظم منهم قواد الجيش، الذى ساد حكمهم الكثير من الانقلابات الداخلية والثورات ، وجديرا بالذكر وعلى الرغم من مضي ما يقرب من ربع قرن منذ أعادت إيرين عبادة الأيقونات، ظل للصور أعداء أقوياء في الجيش و في الأقاليم ، وذلك حتى تربعت الإمبراطورة تيودورا [1]التي عملت علي وضع حد لمشكلة الأيقونات التي طال عليها الأمد، وأصابت الدولة بأضرار جسيمة.

ما وراء حركة محطمي الصور

المتأمل فى ما وراء حركة محطمي الصور - رغم التبديد والتحطيم، والقضاء علي روائع فنية، وحرمان الناس من الاستمتاع بها - ، يرى ان الحركة كان لها في الوقت نفسه ايجابيات ساعدت في ان يحمل الفن البيزنطي روحا جديدة مستمدة من الفكر الفلسفى للفن الهلينستي القديم، ومن الفكر الفلسفى للفن الشرقي خاصة الفارسي، وبغية الانصاف فإن تحريم صور المسيح والعذراء والقديسين لم يمتد ليشمل صور الأشخاص العاديين، لم يكن الاعتراض علي الفن بجميع صوره، وإنما علي الفن الديني من نوع معين، وما عدا ذلك لم تمتد إليه يد التدمير، فلم تؤد الحركة إلي ركود فني

---

[1] أن الكنيسة الشرقية جعلت من الإمبراطورة تيودورا قديسة كما اتخذت يوما خاصا تحتفل فيه بعيدها ، وتحتفل فيه بعودة العقيدة الصحيحة إلي الكنيسة .

مقدمة

تحوى الحقبة الزمانية التى تقع بين القرن الثامن والقرن الحادي عشر فى عمق طياتها حقبتين، فالأولى هى التى تمتد من القرن الثامن إلي النصف الثاني من القرن التاسع (٧١٧- ٨٦٧)، وهى المتفق عليها في التاريخ البيزنطي تحت مسمى العصر اللا أيقوني أو عصر محطمي الصور[١] ، أما عن الحقبة الآخرى فتمتد إلي القرن الحادي عشر (٨٦٧- ١٠٨١م) [٢] ،فتاريخ بيزنطة الكبير منذ تأسيسها في القرن الرابع الميلادي علي يد الإمبراطور قسطنطين حتى سقوطها في يد الأتراك في القرن الخامس عشر؛ يتميز بفترات من الانتعاش والازدهار، وفترات أخرى من الركود والاضمحلال، وقد شهدت المدينة في بداية القرن الثامن احدي فترات نهضتها، ففي عام ٧١٧م جلس فوق عرشها، علي إثر ثورة داخلية قوية، قائد حربي مهيب اسمه ليو، وهو الذي أسس الأسرة الإيزورية، نسبة إلي موطنها الأصلي بمقاطعة إيزوريا بآسيا الصغرى .، وقد استمر حكم هذه الأسرة حتى عام ٨٤٣م [٣] . ولكن الظاهرة التي طغت علي حكم هذا القائد ومن خلفة من تلك الاسرة الإيزورية ومن تلاهم من أباطرتها يكمن فى موقفهم المتشدد من

الشكل رقم ١ ايقونة الصلب من القرن الثامن

---

[١] صدرت الأوامر الإمبراطورية من بيزنطة بتدمير الصور الدينية في كل مكان حتى لا يتعبد لها الناس انذاك لارتباطهم الشديد بها والاعتقاد فيها .

[٢] عندما شهدت الدولة البيزنطية مدة قرنين كاملين ذروة مجدها في العصور الوسطي، أثناء حكم الأسرة المقدونية.

[٣] داود عبده داود : محيط الفنون (الفن البيزنطى) ، دار المعارف ،القاهرة ١٩٧٠ ، ص ١٦١ .

الصور الدينية أو الأيقونات شكل ١، ومناهضتهم العنيفة لها [٤] . مما ساعد علي تبعثر ما تبقي من ممتلكات للقسطنطينية في الغرب ، الا انه وفى الوقت نفســـه قد أوقف داءاً خطيرا كان قد عم البلاد وأصبح من المشاكل الخطيرة في خلال القرن السابع . [١] وعلى الجانب الآخر كان هناك خطر آخر له من غير شك أثر كبير في تحديد سياسة ليو الدينية وحملته العنيفة ضد الأيقونات، وهو انتشار الرهبنة، وازدياد عدد الرهبان بشكل خطير. [٢] ، مما جعلة يتحرك بقوة للتصدى لتك الاشكاليات والاصرار على تحطيم الايقونات.

---

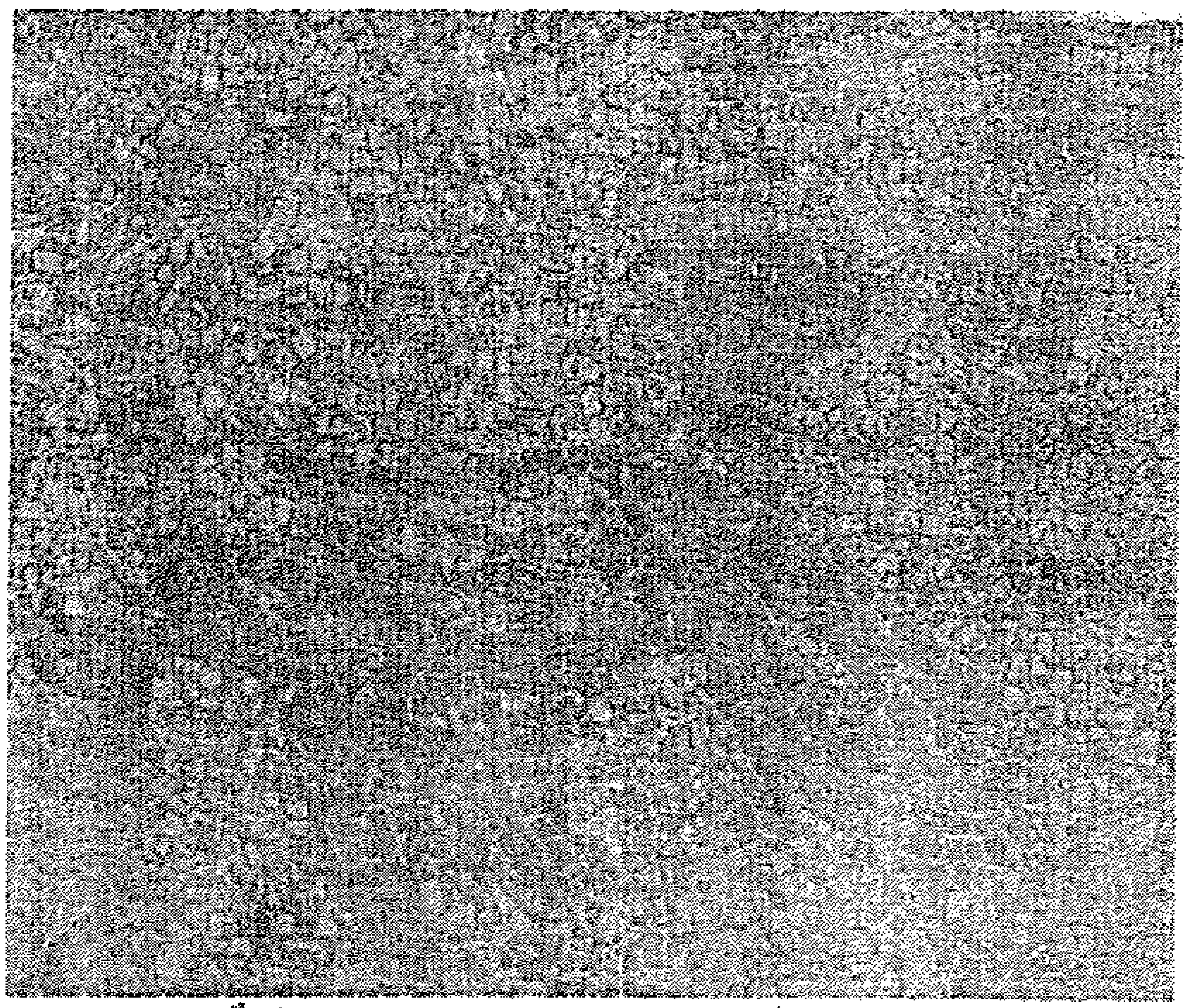
[٤] كان لهذه المشكلة جانب اجتماعي بالإضافة إلي الجانب الديني، وكان الموقف الحقيقى لليو يكمن فى محاولة للقيام بالاصلاح الاجتماعي والسياسي و الديني، الا ان هذه الحركة قضت علي الوحدة الداخلية مما احدث نوع من الشقاق البعيد المدى داخل كيان البيزنطيين .

[١] كان تأثير الدين علي المجتمع يزداد باطراد، وملأت الخرافات والاعتقاد في الأساطير عقول الشعب، حتى أصبح الكثيرون يفضلون حياة الكسل والتراخي معتمدين علي شفاعة الأتقياء والقديسين، ومن هنا انتشرت عبادة الصور والاعتقاد فيما تأتي به من معجزات، وانتشرت الأيقونات، وهي الصور الصغيرة للقديسين، مرسومة علي ألواح من الخشب، وأصبح الكل يحرصون علي اقتنائها، ولما كان رجال الدين في واقع الأمر يشجعون هذه الحركة، فقد أعلنوا أنهم لا يعترضون علي هذه الصور، علي أن يكون المقصود منها ليس هو الصورة في حد ذاتها وإنما الروح التي تستقر فيها، وبعبارة أدق فإن القوة كائنة في الروح وليست في الصورة نفسها، ولكن الأمر كان سيان في عقول العامة، وانتهي الأمر إلي عبادة الصور في حد ذاتها، فهي التي تأتي بالمعجزات، هذا رغم وجود العديد بل الكثير من المؤمنين المسيحيين، ومن المثقفين بخاصة، يعترضون علي هذه العادات ويعلنون عدم موافقتهم عليها، ويدعون إلي وضع حد لها، وكان هذا الشعور قويا علي الأخص في آسيا الصغرى. وربما كان ذلك بتأثير الدين الإسلامي في الأقاليم المجاورة، وتحريمه التام للصور الدينية، وعلي العموم فقد كان هناك دائما في سوريا والأقاليم الشرقية شعور ضد الصور الدينية.

[٢] كانت أملاك الكنيسة معفاة من الضرائب، وكانت دائما تزداد أكثر وأكثر، وكان معني ذلك النقص المستمر في إيرادات الدولة، وكانت الأديرة تجتذب أعدادا متزايدة من الناس، ونتج عن ذلك قلة عدد المجندين في الجيش، والنقص في الأيدي العاملة في المزارع، وكانت الأديرة أيضا مركزا للقلاقل والاضطرابات، وكانت تفتخر بما= =لديها من أيقونات وصور تحميها من جميع الأخطار، ونظرا لشدة تأثير الأديرة علي عقول العامة، أصبحت قوة خطيرة داخل الدولة يحسب لها حسابها. راجع محيط الفنون.

شامل، وإنما وقفت في وجه تيار واحد تاركة العنان لغيره من التيارات، وانطلقت يد الفنانين وتفكيرهم، وازداد اتجاههم إلي الواقعية في التمثيل[١] الفنى.

جديرا بالذكر انه خلال القرن السابع كانت الإمبراطورية الرومانية الشرقية تتجه اتجاها فلسفيا جديدا في تاريخها الطويل ، ووصلت تلك المرحلة إلي المحك الاقصى فى عصر الأسرة الإيزورية، لذا أصبحت الدولة الشرقية بيزنطية تماما .وتميز العالم البيزنطي بالكثير من الظواهر التي جعلته يختلف عما يحيط به من ممالك شرقية، ومن قبائل وممالك متبربرة في الشمال والغرب، وكانت هناك صفات يعتز بها البيزنطيون ،هذا مما جعل الظروف مهيئة عند قيام الأسرة الإيزورية للعودة إلي التقاليد اليونانية في الفن، لذا نتج الاتى :


الشكل رقم ٢ الفسيفساء البيزنطية

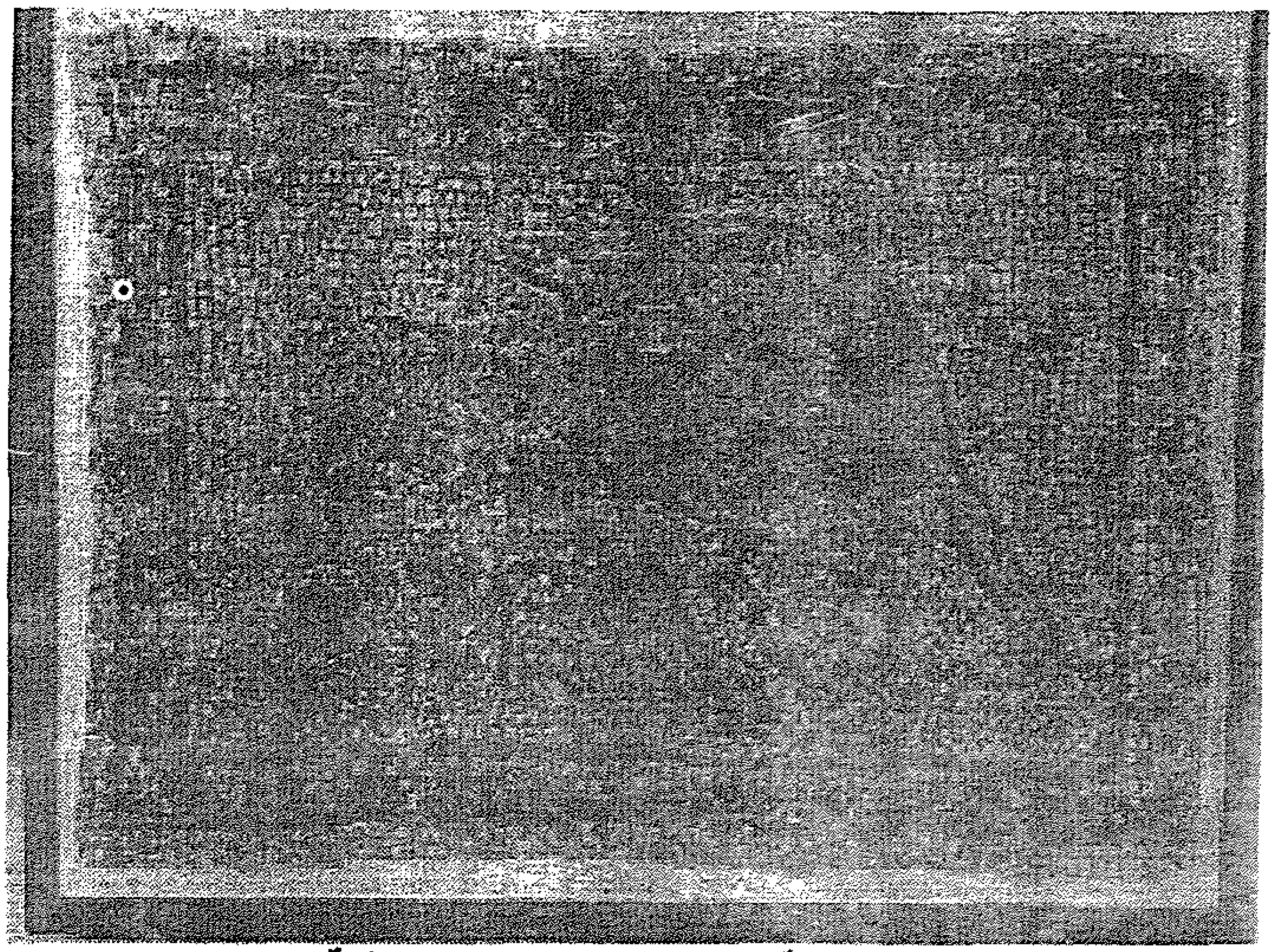
- زاد الاهتمام بتصوير الأشخاص والموضوعات العامة، وفي الوقت نفسه استعار الفنان البيزنطي من الشرق الأشكال الهندسية، والزخارف النباتية والحيوانية.
- كثر استعمال الرخام المتعددة الألوان في تغطية الحوائط، فى المنشأت المعمارية. احتلت الفسيفساء الموقع المفضل والمرموق بتشكيل للوحات قوامها الأشجار والنباتات والحيوانات فوق أرضية ذهبية .[٢] كما فى الاشكال ٢ ، ٣ .

---

[١] داود عبده داود : محيط الفنون (الفن البيزنطى) ، مرجع سابق ، ص ١٦٤ .

[٢] نستطيع أن نجد نظيرا لهذا الفن في العالم الإسلامي، فمنذ منتصف القرن الثامن الميلادي - عندما انتقلت الخلافة العباسية إلي بغداد - ازدادت العلاقات الفنية والحضارية بين الدول البيزنطية والخلافة الإسلامية<

لا شك ان المحزن ان السواد الاعظم لهذه الاثار فى تلك الحقبة قد اندثر كل على السواء ، ذات الطابع الديني أو غيره ، - كان هذا هو المتوقع بعد الانتقام الجارف الذى أعقب سقوط الإيزورية - ، الا أن هناك بعض الصور التي ربما ترجع إلي هذا العصر في كنيسة القديس ديمتريوس في سالونيك؛ وهناك أيضا الفسيفساء في الحنية الشرقية لكنيسة أيا صوفيا بسالونيك، وفي كنيسة القديسة إيرين بالقسطنطينية، وأهم من ذلك مجموعة الكنائس المنحوتة في الصخر التي عثر عليها في مقاطعة كبادوكيا بآسيا الصغرى شكل رقم ٤، كان هناك الكثير ممن يفضلون المعيشة في مجموعات صغيرة، ولا يكونون أديرة كبيرة، يعيشون في الخلاء ويستعملون الكهوف التي يجدونها ككنائس، وما يزال هناك كثير من هذه الكنائس المنحوتة في الصخر، بعضها لا تزيد في الحجم عن هياكل صغيرة، والبعض الآخر كنائس كاملة، تشبه تماما الكنائس المبنية، ففيها أعمدة وعقود وحنيات شرقية وقباب،

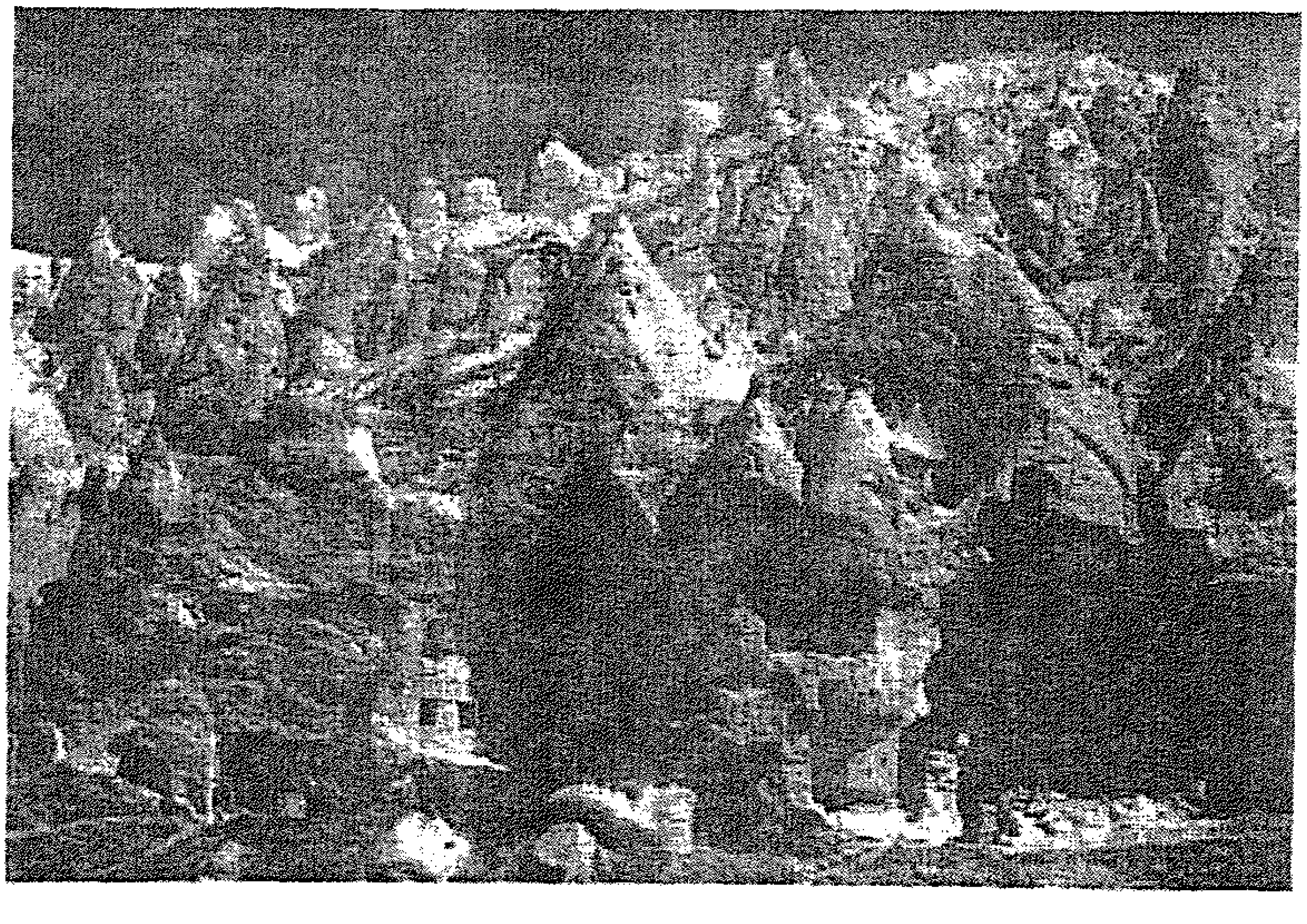


الشكل رقم ٣ الفسيفساء البيزنطية

وكان الرهبان هم الذين يتولون نقش هذه الكنائس، وتزيينها بالصور، وإذا كان عملهم يتميز بالبساطة فإن فيه عمقا وأصالة، ومعظم هذه النقوش ترجع إلي الفترة من نهاية عصر الأباطرة اللا أيقونيين إلي القرن الثاني عشر أو بعد ذلك، إذ أن المسيحية لم تندثر هناك بعد انتصار الترك علي البيزنطيين في معركة منزيكرت في عام ١٠٧١م، كما يؤكد ذلك داود عبده داود بقوله "بل استمرت المجموعات المسيحية تعيش هناك،

وفي إحدى هذه الكنائس عثر علي مناظر دينية مرسومة بالألوان ترجع إلي القرن الحادي عشر أو الثاني عشر، ويمثل قديسين متعددين، ولكن أجزاء من هذه الصور سقطت لتظهر تحتها طبقة أخرى أقدم منها عهدا، مزينة بأشكال هندسية، وليس فيها أشخاص علي الإطلاق.

هذه الأعمال الفنية لا تكاد تعطينا صورة واضحة عن روح العصر، ولكننا نستطيع أن نستكمل هذه الصورة مما يطلق عليه عادة اسم "الفنون الصغرى"، وبخاصة مما وصل إلينا من العاج المنحوت والمخطوطات المصورة." فهناك كثير من الاعمال الفنية المنحوت موزعة فى بقاع العالم، وعليها مناظر للصيد أو من الأساطير اليونانية القديمة،



الشكل رقم ٤ مجموعة الكنائس المنحوتة في الصخر التي عثر عليها في مقاطعة كبادوكيا بآسيا الصغرى

ولاشك أن مثل هذه المناظر نمت في ظل التحريم الرسمي للصور الدينية، ووجدت ايجابية من السلطة الحاكمة ومن البعض من الجمهور، ويبدو واضحا فيها الأسلوب الهلينستي القديم، وبعض هذه القطع موجودة بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن، [2]. وظهر أثر الاتجاهات الفنية الجديدة بوضوح في المخطوطات أيضا فالكتب العلمية مثلا كثيرا

---

[٢] داود عبده داود : محيط الفنون (الفن البيزنطى) ، مرجع سابق ، ص ١٦٥ .

ما نجد بها مناظر مأخوذة عن أصول هلينستية قديمة، والكتب الدينية نجدها مزينة بصور لا تمت إلي موضوع الكتاب بصلة. (١)

الأسرة المقدونية (٧٦٨- ١٠٧١م)

ظلت ما يقرب من قرنين من الزمان هي الأسرة الحاكمة، وشهدت الدولة البيزنطية خلالهما عصرها الذهبي الثاني (٢) . و يعد باسيليوس أول الأباطرة المقدونيين فهو المولود بمقدونيا، ومن هنا جاءت تسمية الأسرة بالمقدونية، وكان باسيليوس (٨٦٧- ٨٨٦م) حاكما فذا وسياسيا محنكا وقائدة حربيا ماهرا ، لذا ترك أثرا واضحا في شتى المجالات، واستقر له النظام في الداخل، وأعاد الهيبة للدولة في الخارج، كما اخذ على عاتقة تشجيع الفنون والصناعات فتألقت الدولة في عهده ونهضت بشكل رائد، فشيد العديد من الكنائس والمباني، وتألق فن الفسيفساء، والمخطوطات المصورة .

هذا وقد تميز حكم الأسرة المقدونية بالحروب العنيفة في جميع الجبهات، مع العرب من جانب ، ومع البلغار في البلقان من جانب أخرى، وهي حروب كلفت الدولة الكثير والكثير من رجال ، جهد ،ثروة، وعلى الرغم من ذلك ظلت بيزنطة قوية ذات اقتصاد ثابت ، فتألقت وانتعشت التجارة و الصناعة ، وعمت النهضة شتى المناحى ، الى أن جاء عام ١٠٢٥ فانتهت فترة الانتعاش ، وبدأ يدب الاضمحلال ويسري بين جنبات

(١) ومن أهمها صندوق خشبي صغير جوانبه الخارجية مغطاة بلوحات من العاج المنحوت علي أحدها منظر ليوروبا تركب ظهر ثور، وهي أسطورة يونانية قديمة تقول إن يوروبا، وهي ابنة الملك الفينيقي، كانت تجمع الزهور مع رفيقاتها بالقرب من شاطئ البحر في يوم ما عندما رآها زيوس كبير الآلهة وأعجب بجمالها، فاتخذ شكل ثور جميل واقترب منها، ولما رأته يوروبا أعجبت بهدونه وركبت ظهره مداعبة، فاندفع بها نحو البحر، واتجه بها نحو جزيرة كريت حيث تزوج منها.

(٢) يعتبر المؤرخون والساسة ان عصر جستنيان هو العصر الذهبي الأول في الحضارة البيزنطية، هذا مع العلم بأن أغلب أباطرة الأسرة كانوا من الناحية القانونية مغتصبين للعرش ولم يصلوا إليه بالميراث الشرعي ، وإنما عن طريق التآمر والثورات والانقلابات والحيل الغير مشروعة .

الدولة، [1] . وفي عام ١٠٨١ تولت مقاليد الأمور الأسرة الكومنينية بعدما تركت لنا المقدونية آثارا رائعة في العمارة والنقش والفسيفساء وفي الفنون الصغرى، وبغية الانصاف فإن عصر محطمي الصور كان المدخل للنهضة المقدونية في القرن الثامن و أوائل القرن التاسع والتى تميز الفن فيها من خلال الاتجاه الكلاسيكي والاتجاه الواقعي .

ما بين القرن الحادي عشر إلي القرن الثالث عشر

ان تلك الحقبة تنقسم إلي مرحلتين: **المرحلة الأولي** هي عصر الأسرة الكومنينية (١٠٨١-١١٨٥) والتى سيطرت على الامور اكثر من مائة عام ،ثم الأسرة الإنجيلية التي اعتلت العرش فترة وجيزة من عام (١١٨٥-الى عام ١٢٠٤). **والمرحلة الثانية هي** عصر مملكة اللاتين في القسطنطينية والتى تقع ما بين الاعوام (١٢٠٤و١٢٦١).

المرحلة الأولي (١٠٨١- ١٢٠٤)

لاشك أن الهزيمة التي وقعت على الدولة البيزنطية علي يد الأتراك في الموقعة التاريخية منزيكرت في عام ١٠٧١ تعد هى الضربة الحاسمة القاضية ، فظهرت الدولة

[1] كانت الأخطار التي تعرضت لها بيزنطية فيما مضي جسيمة ومتعددة، ولكن وجود حكومة قوية حازمة أنقذ البلاد من الفناء التام، ثم بدأت الأمور تسوء قرب نهاية عهد الأسرة المقدونية، وتوالي علي العرش نساء وأباطرة ضعاف، لم تكن لديهم كفاية تذكر، وأخيرا مرت بيزنطية فترة من الفوضى الشديدة اقتتل فيها علي السلطة كل من الكنيسة، والسلطات الإدارية من كبار الموظفين، والأرستقراطية العسكرية من بين أصحاب الإقطاع ، وكان الصراع شديدا بالذات بين الطبقتين الأخيرتين، فإن الحكومة كانت قليلة الثقة بالجيش وبالضباط المسئولين عنه، ومن سوء الحظ أن هذه الفوضى جاءت في الوقت الذي تعرضت فيه الحدود الشرقية والغربية لهجمات أعداء جدد كلهم نشاط وحماسة، فلتم النورمان فتح جنوب إيطاليا؛ وعبروا بحر الإدرياتيك إلي البلقان، وتجمع السلاجقة علي الحدود الشرقية، وأخذوا يستعدون لغزو آسيا الصغرى، وفي الوقت نفسه كان نمو قوة الجمهوريات البحرية في إيطاليا مثل جنوا والبندقية وغيرهما معناه القضاء علي الزعامة التجارية التي ظلت للقسطنطينية فترة طويلة، وانتفعت منها كثيرا.راجع محيط الفنون .

وكأنها على حافة الهاوية. وعلى الرغم من ذلك الا انها استعادت نفسها فى غضون عشر سنوات واستطاعت أن تبتعد عن الخطر، وترسى قواعد نهضة جديدة بفضل وحنكة واقتدار الأسرة الكومنينية وجهودها الواسعة [١]. وبالرغم من ذلك لم تتمكن الدولة البيزنطية ان ترجع الى ما كانت علية من قوة بأس سابقة من جانب وكيان اقتصادى عملاق وسياسى مرموق من جانب آخر، فقد كان الخطر الخارجي قبض على زمام الامور من كل جانب، فالترك سيطروا علي مقدرات الامور فى جزء كبير من آسيا الصغرى ، فى حين أن الشعوب الصقيلة أنشأت دويلات شبه مستقلة في البلقان توجهها وتقف وراءها دولة المجر الناهضة . وعلى الرغم من هذا الا ان الأسرة الكومنينية بالحكمة والنظم الاستراتيجية الدبلوماسية تمكنت من الحفاظ علىالباقى من ممتلكاتها ووضعت بيزنطة كأحد المراكز السياسية المتحكم فى قضايا العالم ووثقت الصلة بالغرب ، واحكمت قبضتها على الشئون الداخلية وتطوير بنيتها ، فعادت للقسطنطينية موقعها وجمالياتها المرموقة . ولكن ظل الغرب طامعا فيها الى ان حان وقت الاطاحة بها.

وسرعان ما خلف هذه الاسرة على العرش اباطرة ينتمون الى الاسرة الانجيلية ، الا انهم كانوا ضعفاء وانتهوا حينما جاءت الحملة الصليبية الى الشرق فطمعت فى القسطنطينية و ثرواتها واستولت عليها ، واقاموا فيها الامبراطورية اللاتينية، تلك التى

---

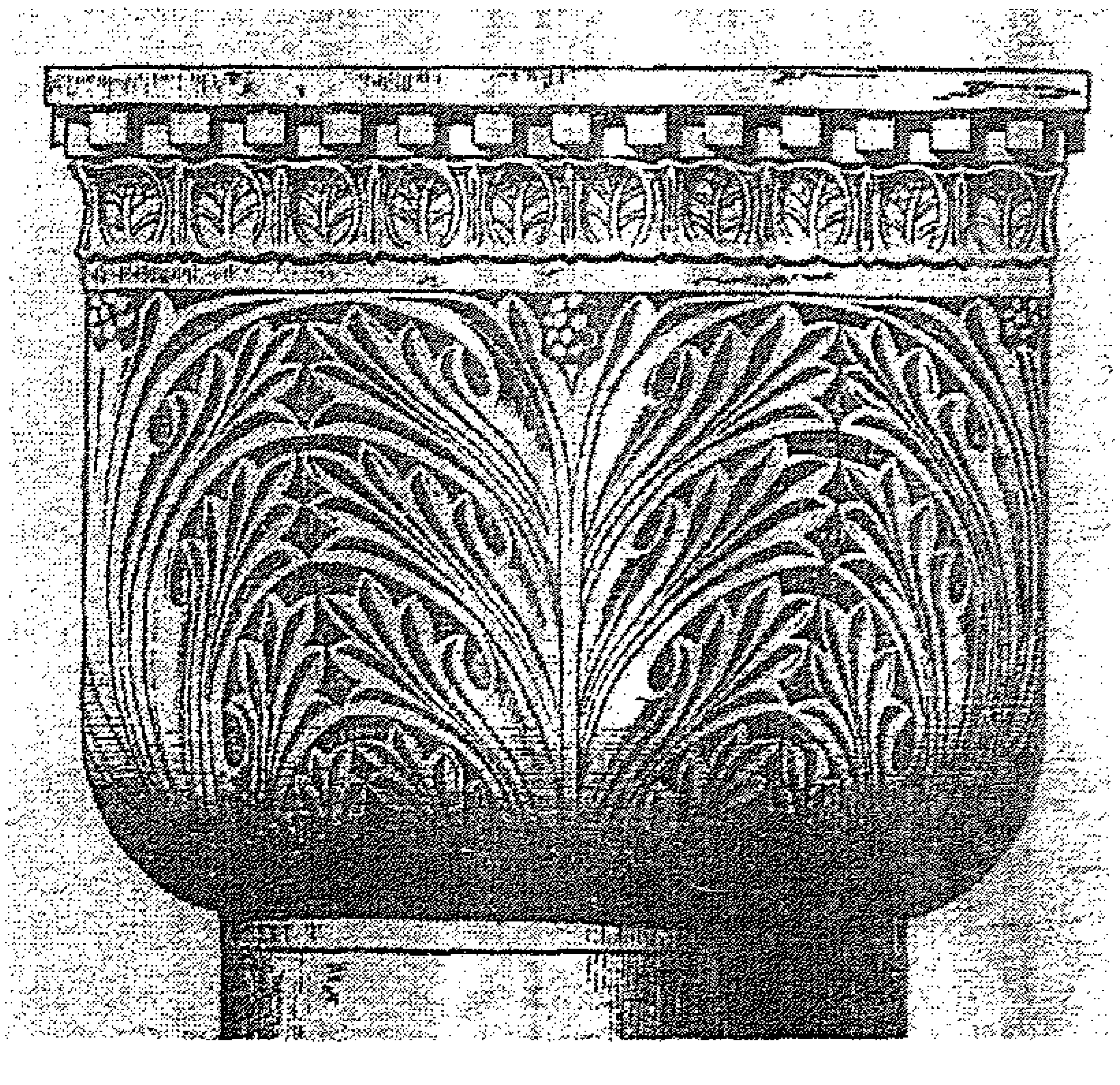
(١) كان آل كومنين من أكبر الأسر العسكرية على الاطلاق فى آسيا الصغرى، وقد تعاقب علي العرش أربعة من أفرادها أولهم، مؤسس الأسرة، الكسيوس كومنينوس، وهو القائد العظيم بل والسياسي العبقرى المتميز بالحنكة الحيلة والثقافة والرغبة في الإصلاح الشامل، وإن يكن خلفاؤه أقل منه في العظمة: يوحنا ومانويل. وأندونيكوس. وهذا الأخير برغم فضائحه ومغامراته العاطفية التي شغلت أخبارها الكثيرين قبل أن يرقي إلي العرش، أظهر كفاية نادرة بعد ما تربع علي العرش.الحقيقة أنهم جميعا كانوا شديدي الرغبة في الإصلاح، ورفع شأن البلاد. راجع محيط الفنون.

قضت على الامبراطورية اليونانية ، وهمت بان تقضى على حضارةدامت مفخرة للانسانية لقرون .

فى حين على الجانب الآخر المرتبط بالفنون ، وبغيت الانصاف فان عصر الاسرة الكومنينية هو الامتداد الحسيس الذهبى الحقيقى الثانى فى الفن البيزنطى والذى بدأ مع الاسرة المقدونية فى القرن التاسع . فقد عاد للفن مكانة مزدهرة فأذا أمعنا النظر فى الفن البيزنطى النابع من بين ثنايا عباءة القرن الحادى عشر نلمح فية الروح التقليدية اليونانية القديمة والتى مثلت اهمى عناصر البناء الفنى للفن البيزنطى أنذاك - القرن الحادى عشر – وكان الاهتمام بالمعنى الدينى فى الصور العقائدية هو محور الحسم عن الاهتمام بالجانب الجمالى ، وسيطر على الفنان الكيان العقائدى فى اهتماماته الفنية بتحقيق المتطلبات العقائدية بالفن وفى الفن .

أزدهر بناء الكنائس بشكل ملحوظ ، فهناك لعديد من الكنائس العظيمة و التى زينت بالصور النصفية الضخمة للسيد المسيح فى مواضع مختلفة فى القباب أو بين الشبابيك الموجودة بقاعدة القبة،وصورا لكثير من الملائكة والشخصيات الدينية كالعذراء ويوحنا المعمدان والنبي هارون وغيرهم ، وكذلك مناظر لبعض الأحداث المسيحية الهامة كميلاد السيد المسيح والصلب والتجلي والمعجزات الأخرى . انها من أهم روائع الفن البيزنطى بل من روائع العمارة فى التاريخ ، وعلينا أن ندرك ان اسم الأسرة الكومنينية ارتبط ببناء وإعادة بناء الكثير والكثير من الكنائس، اهمها كنيسة المسيح ذي الجبروت، وهي في حقيقتها ثلاث كنائس متجاورة ترجع كلها إلي القرن الثاني عشر، ويؤكد داود عبده داود على أنها قد استعملت مقبرة لأباطرة الأسرتين الكومنينية ثم الباليولوجية في القرن الخامس عشر؛ ثم أصيبت بأضرار جسيمة خلال الغزو اللاتيني عندما نهبت كنوزها ونقلت الى الغرب . وهذه الكنائس مبنية على نظام الطراز الصليبى – قوامها كأنها زراعين متقاطعين وتغطى مركز التقاطع قبة ، والحوائط مكسوه

بالفسيفساء من اعلى وكذلك الواح من الرخام المتعدد الالوان ، انها تحف معمارية اهدرها حمقى التاريخ من جانب وعوامل الزمان من جانب آخر . وكذلك كان هناك اعادة بناء وتأهيل كنيسة السيد المسيح خارج الاسوار ، وكنيسة القديس مرقس بالبندقية ،وتجميل وزخرفة كنيسة القيامة فى بيت المقدس ، والكثير والكثير من الكنائس. والشكلان ٥ ، ٦ تاجان لأعمدة بيزنطية .



ومع التطولر المعمارى تطورت الفسيفساء فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر ، واستخدمت على نطاق واسع فى الكنائس . وتميزت بقوة اللون واحكام التعبير فى الوجة والدقة التصويرية للملابس كما فى الشكلين ٧ ، ٨ . الذين يؤكدان على مدى الدقة والقوة ، جديرا بالذكر انه منذ الاسرة المقدونية وبدأت اللوحات الجدارية من الفسيفساء تظهر باحجام ضخمة داخل الكنائس وخارجها على جدرانها .

ومع المبالغة الكبيرة فى المساحة الا أنها كانت فى غاية الاتقان ، وقانقة فى اختيار الالوان وتناسقها واظهار مغزاها .

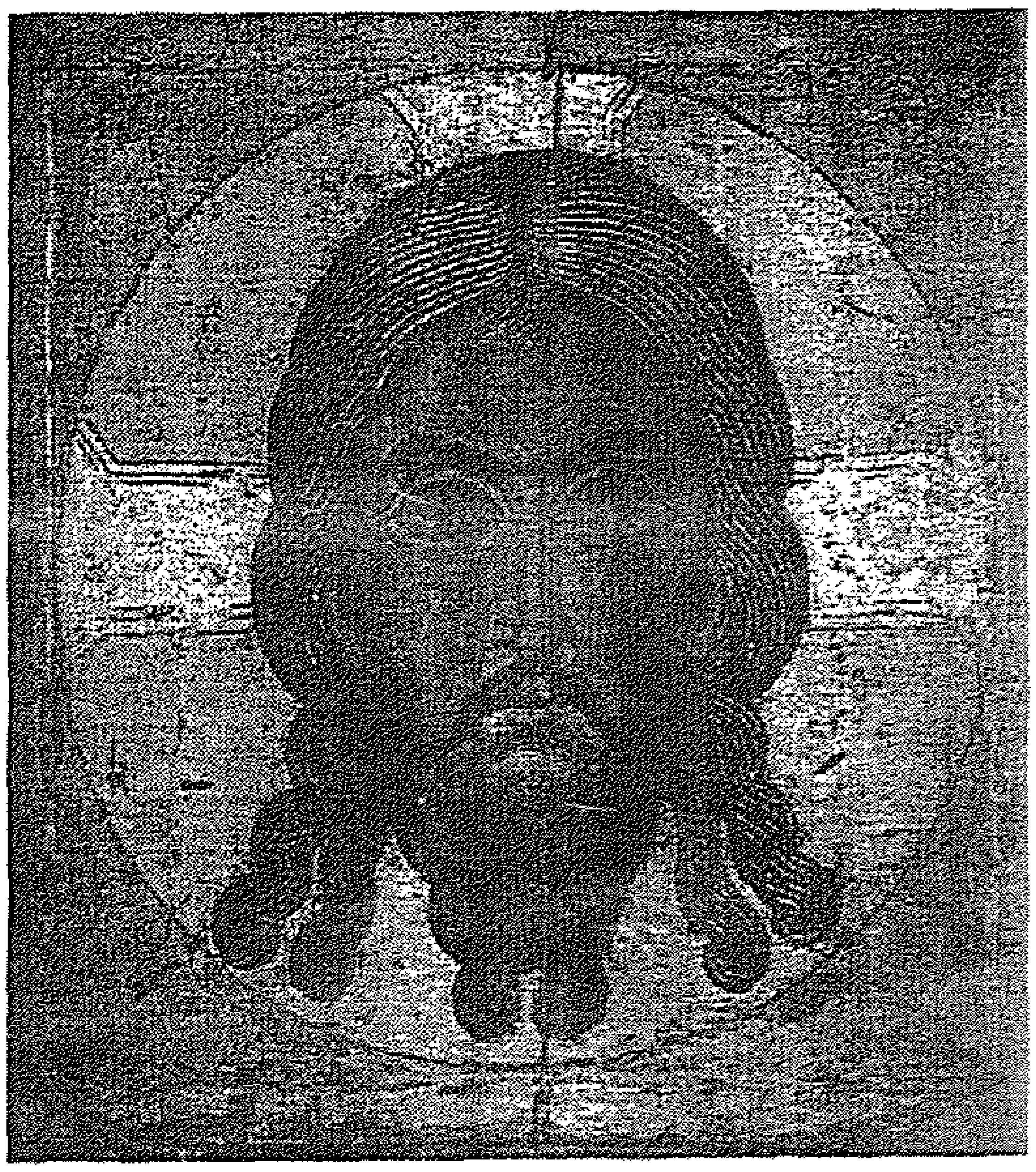
الشكلان رقم ٧، ٨ الدقة فى تقنية الفسيفساء

والتأكيد على الهالة التى تحيط بالرأس ، والتأكيد على الوجة وقوة النظرة والتعبير الذى ينبعث من وراء تعبير العينين .

من الرغم من أن نحت التماثيل من الرخام والحجر قد انكمش، كفرع من فروع الفن البيزنطي، منذ عصر مبكر، لا نكاد نجد أمثلة منه في الشرق بعد عصر جستنيان، أي من القرن السادس الميلادي، إلا أن نحت العاج استمر دائما يحظى بمكانة عالية، بل إنه وصل إلي درجة كبيرة من الإتقان بعد عصر الأسرة المقدونية، واستمر محافظا علي الروح الكلاسيكية التي كانت طابعه دائما؛ ولو أنه في القرن الحادي عشر وما تلاه كان يستوحي الإلهام من المخطوطات المصورة في أحيان كثيرة.

ومن أحسن المنتجات الفنيى التى ترجع الى القرن الثاني عشر، ما هو عبارة عن صندوق صغير مكسو بالعاج المنحوت بدقة عالية ، يصور قصة آدم وحواء، داخل إطار

من الزهور المستديرة علي الحافة، [2] ، وهناك الكثير من الصناديق المغطاة بالعاج، ترجع الى هذه الحقبة ، الا انها منتشرة فى شتى المتاحف فى العالم ،وسوادها الاعظم قوامه التعبيرى موضوعات دينية؛ وبنيتها التقنية تؤكد مدى جودتها الفنية. واهمها ماهو كائن فى متحف فكتوريا وألبرت بلندن، كما ان هناك العديد من الايقونات التى ترجع الى القرن الثانى عشر والتى تتكد على مدى الدقة التقنية فى ابراز التعبير بقوة واقتدار فى الوجة كما فى الشكلين ٩ ، ١٠ ، انهما خير دليل على مدى التطور الحسيس فى رسم الايقونات فى الفن البيزنطى .



الشكل رقم٩ أيقونة– القرن الثاني عشر

الشكل رقم١٠ أيقونة– القرن الثاني عشر

وبوجه عام فإن الفن في عصر الأسرة الإنجيلية مجرد امتداد للعصر الذي سبقه.

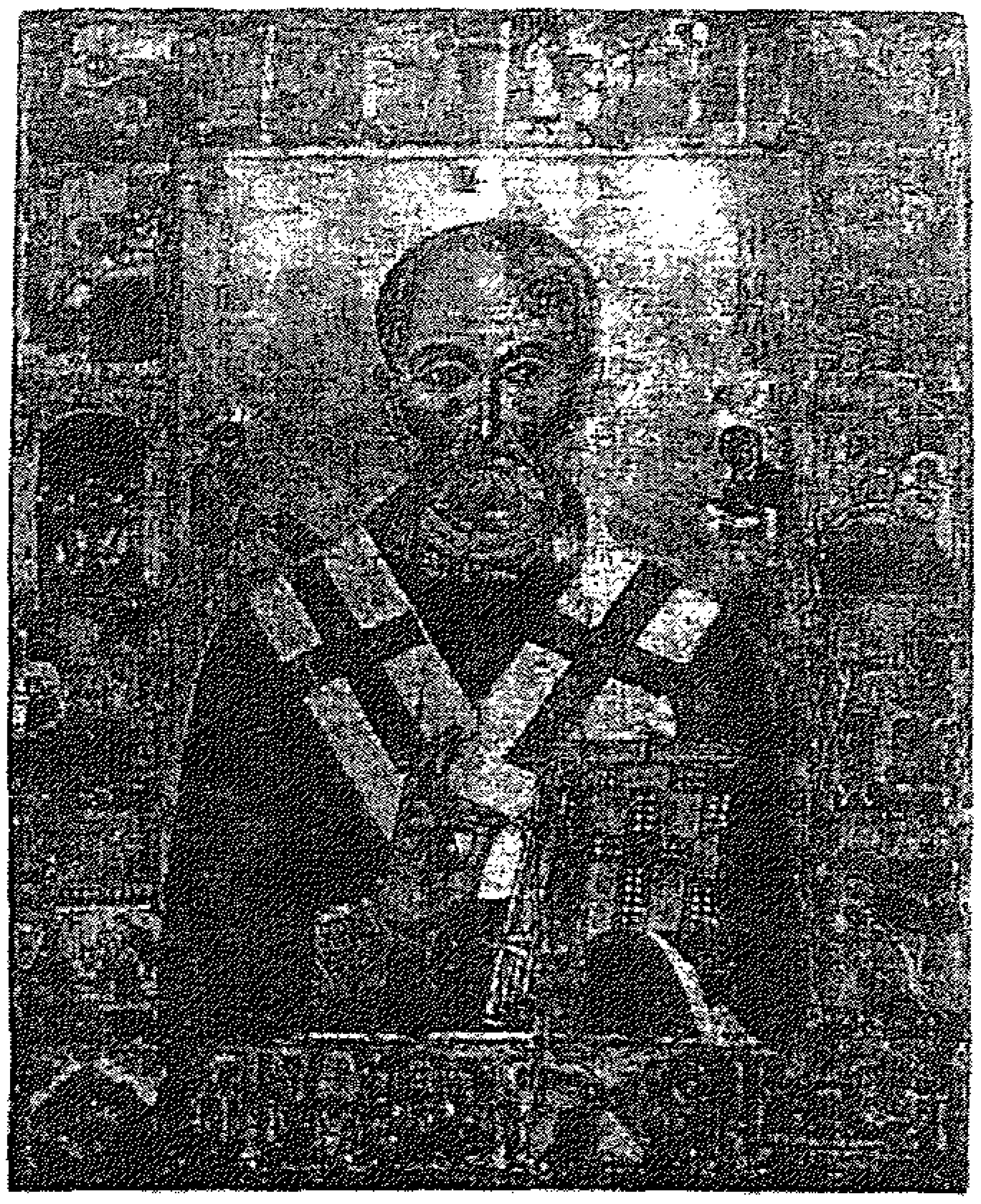
---

(٢) داود عبده داود : محيط الفنون (الفن البيزنطى) ، مرجع سابق ، ص 224 .

المرحلة الثانية

مملكة اللاتين (١٢٠٤- ١٢٦١)

بدأ التغير الحاسم بدولة اللاتين بداية من عام ١٢٠٤، جديرا بالذكر ان دولة اللاتين استمرت في القسطنطينية حوالى سبعة وخمسون عاما ، وتراجعت الحضارة البيزنطية والفن البيزنطي ورحل العديد من الفنانين البيزنطيين الى اماكن متعددة ، فمنهم من رحل إلي البندقية، ومنهم من رحل لروسيا، وبات على بعض الأديرة - البعيدة عن الاضطرابات بسبب موقعها الجغرافي من جانب أو عزلتها من جانب آخر - المحافظة علي الروح الفنية البيزنطية في الشرق، وكما يحدثنا التاريخ دائما ان الجشع والنهب والسلب دائما محور انهيار الامم ممن يخونون اوطانهم ، فقد حدث هذا ، ولم يترددوا الخائنين والجشعين من سادة بيزنطة فى نهب وسلب وسرق وطنهم و كل ما يستطيعون نهب من كنوز الفنية في الكنائس والأديرة، لذلك فإن تأثيرهم علي الفن البيزنطي كان سلبيا وليس ايجابيا ، لذا فر الفنانون إلي الغرب اللاتيني وأصبحوا مبعوثى الحضارة البيزنطية فيبها وفى كل انحاء العالم.



الشكل رقم١١ أيقونة– القرن الثاني عشر- الثالث عشر

ولكن وبمجرد عودة الإمبراطورية اليونانية إلي القسطنطينية في عام ١٢٦١، بدأت حقبة جديدة من النشاط في الفنون والآداب، قوى شوكتها وشجعها على الانطلاق والازدهار الشعور الوطني والبحث فى العودة الى صدارة الحضارة اليونانية ومكانتها المرموقة من جديد . ولا ننكر ان اللاتين حاولوا فرض فنونهم واسليبهم الفية الا ان نتائجها

الفنية جاءت غير جيدة، فالتقليد والتركيب بين عناصر غير متجانسة ادى الى اضمحلال الفن ، ولكن كانت هناك بعض الايقونات لها طابعها البيزنطى ايضا ، و فى الشكل١١ نلاحظ فيه اختلاف فى خلفية الايقونة من تعدد فى العناصر وعلى الارجح من الدمج بين العناصر الخاصة بالفن البيزنطى واللاتينى واطار اللوحة ، اما الشكل ١٢ فالطابع البيزنطى مسيطر على بنية الايقونة الى حدا كبير .

الشكل رقم ١٢ ايقونة- القرن الثالث عشر

الفن البيزنطي والشرق

انتشر الفن البيزنطى فى الشرق بصورة قوية تضاهى انتشارة وقوته وأهميته فى الغرب ، فقد أثر وتأثر فى الشرق وبالشرق خاصة فى سوريا والعراق وفارس وأرمينيا ، فالمتأمل للفن البيزنطى يجد أنه قد تأثر بالاصول اليونانية والرومانية والشرقية على حدا سواء ، خاصة الجزء الذى يقع على حدود فارس والدولة البيزنطية ، ففى " الفن كان تأثير الشرق على بيزانطة دائما ومنذ عهد مبكر ، فمثلا من الظواهر المألوفة فى الفن البيزنطى الرغبة فى ملء الفراغات وعدم ترك اماكن خالية فى اللوحات ذلك بعكس الفن اليونانى القديم ، فقد كان الفنان اليونانى يميل الى ترك الاشخاص فيما يشبه الفراغ ، ، وما حولهم يترك فراغا دون أن يفكر الفنان فى ان يستغله فى عمل أشكال هندسية أو بنائيه أو غير ذلك ، فهو بذلك يركز الانظار كلها على الاشخاص وحدهم ، أما فى الشرق ، وبخاصة فى مناطق العراق وفارس ، فأن الفنان يحاول بأستمرار أن يستغل جميع الفراغات ، وتخطيطها بأشكال ومناظر مكررة ، وقد شجعهم على المضى فى هذا السبيل أن أهتمامه الأول لم يكن بتصوير الاشخاص ، مثل الفنانيين اليونانيين . [١] والتاريخ يؤكد ان الفترة الاولى كانت سوريا مركز التفاعل والتواصل بين الشرق وبيزنطة ، ومن خلالها حدث التأثير والتأثر ، فانتقلت العناصر الفنية الشرقية الى بيزنطة ، وذلك حتى بدايات القرن الحادى عشر ، ثم حدث تبادل للادوار فقد احتلت أرمينيا موقع سوريا وغذت الفن البيزنطى بالجديد .

فالمتأمل لمدى العلاقات بين أرمينيا وبيزنطة منذ الماضى البعيد يلمح أن هناك حلقات اتصال فنية قوية بينهما ، فمنذ القرن السابع بدأت فترة نشاط معمارى ضخم فى أرمينيا خاصة الكنائس ، فقد بنيت بالحجر وامتازت بالقباب الشاهقة الارتفاع المرتكزة على قواعد عاليه وبنيتها التصميمية من الداخل على هيئة صليب متساوى الاضلاع ، وساد

---

[١] داود عبده داود : محيط الفنون (الفن البيزنطى) ، مرجع سابق ، ص٢٢٧.

هذا التصميم السواد الاعظم من كنائس ارمينيا مع البعض من الاختلاف الضئيل والتعديل البسيط ،فحوت أشكالا متعددة فلم تعد الكنائس تبدو صليبية من الداخل والخارج ، ولا ننكر ان ارمينيا قد مدت البيزنطيين والغرب بانساق فنية معمارية فاقتبسوا من عمارتها ، وتطورت العمارة في ارمينيا ووصلت اوجها فى القرن الحادى عشر كما وصلت فى شتى المناحى انذاك من التقدم والتحضر . لذا حدث تحوير وتطوير فى العمارة ، وحدث تأثير واضح لأرمينيا فى بيزنطة .

على الجانب الاخر فقد تأثرت روسيا بالفن البيزنطى منذ نهاية القرن العاشر حينما توطدت العلاقات بينها وبين بيزنطة ، وحدث نوع من التفاعل والتواصل والتبادل فى شتى المجالات ، فباتت روسيا الامتداد الطبيعى للفلسفة الفنية البيزنطية . والتى صارت على نهجها الفنى حتى بعد وقوع بيزنطة فى يد الاتراك فى عام ١٤٥٢م ، كان الروس يرون انهم احق بالحضارة والفنون البيزنطية .

ان الفن البيزنطى نسق من الابداع العقائدى المرموق الذى ترك لنا بصمة حضارية نتفاعل معها وتساعدنا على خلق البعض من حكمة الكيان الفنى المعاصر .

الفصل الخامس

فنون عصر النهضة

مقدمة

عصر النهضة و فنانى القرن الثالث عشر

عصر النهضة و فنانى القرن الرابع عشر

عصر النهضة و فنانى القرن الخامس عشر

عصر النهضة و فنانى القرن السادس عشر

مقدمة

بداية ما مصطلح عصر النهضة [1] ، ففى القرن الثالث عشر كانت باريس هى محور الحضارة الأوروبية فجامعتها محور أحلام الطلاب والأساتذه من شتى الجنسيات ، كما كان الفن القوطى - الذى نشأ فى فرنسا - هو الفن السائد إنذاك فى شتى اطراف اوروبا ، الا ان باريس بدأت فى التدهور وفقدان مكانتها فى القرن الرابع عشر، ففى الوقت نفسه لم يبق الفن القوطى واحداً ، إذا تعددت صوره واختلفت تبعاً لاختلاف القوميات، فظهر"الفلامبويان" فى فرنسا ، ثم "الإيزابلى" فى إسبانيا و" المانويلى" فى البرتغال، [2] وعلى صعيداً آخر وفى الوقت الذى كانت تعمل فيه عوامل على هذا التفكك والتبعثر

---

[1] عصر النهضة ، عصر الإحياء – أو "الولادة الجديدة" مصطلح يطلق على فترة الانتقال من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة وهي القرون ١٤ - ١٦ ويورخ لها بسقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣م حيث نزح العلماء إلى إيطاليا حاملين معهم تراث اليونان والرومان. كما يدل هذا المصطلح ايضا - عصر النهضة - على التيارات الثقافية والفكرية التي بدأت في البلاد الإيطالية في القرن ١٤، حيث بلغت أوج ازدهارها في القرنين ١٥ و ١٦، ومن إيطاليا انتشرت النهضة إلى فرنسا وإسبانيا وألمانيا وهولندا وانجلترا وإلى سائر أوروبا،فقد ازدهر شأن النهضة الإيطالية إذ وجدت لها أنصاراً يصرفون عليها المال الوفير، مثل أسرة ميديشي في فلورنسا وسوفرزا في ميلانو والبابوات في روما. بلغت البندقية ذروة عظمتها الثقافية في أواخر القرن ١٦. من أعظم شخصيات النهضة في المجال الفني ليوناردو دا فينشي ومايكل آنجلو ومكيافيلي، وغيرهم كان لهذه الحقبة تأثير واسع في الفن والعمارة وتكوين العقل الحديث وعودة واعية للمثل العليا والأنماط الكلاسيكية. في هذه الفترة تم اكتشاف أراضي وشعوب جديدة حيث أتسمت هذه الفترة بظهور طائفة كبيرة من الرحالة والمستكشفين والملاحين منهم الأمير هنري الملاح وكرستوفر كولومبوس وفاسكو دي كاما. راجع : الموسوعة الحرة.

[2] يرجع السبب فى هذا التدهور الى حرب المائة سنه التى أنهكت فرنسا من ناحية ، وبسبب تعدد الجامعات الأوروبية – كجامعة براج وكراكوفيا وفيينا – من الناحية الأخرى ، فضلا عن ظهور مراكز حضارية جديدة متمثلة فى المدن التجارية الإيطالية ، وبخاصة بيزا وفلورنسه وسينا ثم المدن الفلمنكية،وبخاصة بروج وجان. راجع : محيط الفنون، مرجع سابق .

، فتبعث على القلق والتشكك فى المثاليات القائمه، كانت هناك متغيرات أخرى عميقة تعمل بنوع من التخطيط الاستراتيجى على انطلاق فكرا فلسفيا جديدا يحوى بين جنباته حضارة جديدة ، هى تلك التى اصطلح على تسميتها بعصر النهضة. وساد فكرا يؤكد على كون هذه "النهضة" ظاهرة إيطالية المنبت والمنشأ [١] ،وسرعان ما تألقت بفروعها وسادت الأقطار الأوربية الأخرى .هذا وقد اقترنت هذه النهضة بالتطور والتحضر فى شتى مجالات العلوم والفنون والفلسفة،وفى محيط الفن فقد كان من أهم مظاهره التحول فى بنيته ومفهومه الفلسفى، فقد بدأ فى الابتعاد عن التجريد والرمز الكهنوتية ، والتعمق فى التجسيم الواقعى والمعانى الإنسانية ومظاهر الحياة ومحاولة اعادة احياء لفنون التراث الاغريقى. [٢] فهى حالة التحول من التجريد اللاهوتى الى التجسيم الواقعى مع الانجذاب نحو الطبيعة والكيان الانسانى ، كما ان التطور الاجتماعي وبزوغ الطبقة البورجوازية[٣] نحو الواقعية و المتعة الحسية واعمال العقل . فلاشك أن التحول البورجوازى له اثرا اجتماعيا بالغ الاهمية فى واقع الفن والفنانيين،فقد كان الفن في القرون الوسطي، [٤] ينطلق من فلسفة مغايرة عن عصر

---

[١] أن النهضة كانت فى الواقع ظاهرة أوروبية منذ بدايتها ، تفجرت ينابيعها فى عدة أقطار فى وقت واحد تقريباً ، وكان قطباها الرئيسيان هما إيطاليا فى الجنوب والأراضى الوطنة فى الشمال . راجع: محيط الفنون .

[٢] هذا التراث لم يكن مجهولاً فى بيزنطة ولا فى العصر القوطى.

[٣] أن البورجوازية قد ورثت من الطبقات الحاكمة السابقة الكثير من تقاليدها، كالبعض من روح الفروسية وغيرها مما خلق حالة من المزج من الواقعية والمثالية، ومن المادية والروحانية والتى تعد خصائص البنية الحضاري لعصر النهضة .

[٤] الفن في القرون الوسطي كان فناً دينياً قاصرا ومكرساً لأماكن العبادة،وملكية جماعية لعامة المؤمنين،كما انه بمثابة جزءاً لا ينفصل من المبني الذي طرح فيه بغية تجميله،و الفنان انذاك يعد من أصحاب الحرف، فقد كان يعامل معاملة أصحاب الحرف، شأنه في ذلك شأن النجار أو الحداد أو البناء أو النساج. ولم يكن بوسعه أن يرتزق من صنعته إلا أن اعترفت به نقابته (Guild) وقبلته عضواً بين أعضائها. وكانت النقابات هي التي تتعاقد على تنفيذ الأعمال وتتفق على شروطها وأوصافها، ثم تكلف بها بعد ذلك بعض أصحاب الحرفة. ولكن

النهضة، كما ان جنوح الطبقة البورجوازية نحو الملكية الخاصة[١])،ومع التحول نحو البروجوازية والتنافس بغية اقتناء الأعمال الفنية خاصة من قبل الطبقات العليا فى المجتمع ارتقت مكانة الفن وكذا الفنان ايضا ،الا اننا وبغية الانصاف لا ننكر ان القرن السادس عشر هو المدخل الحقيقى نحو التطور الفنى ، ومن هنا كان لزاما علينا التعرض للبعض الاكثر اهمية من فنانى عصر النهضة الذين تركوا بصمة دامغة فى البناء الحضارى لفلسفة الجمال والفن عبر التاريخ .

مع التحول البروجوازى، وتنافس الحكام والأغنياء علي اقتناء الأعمال الفنية، أخذت النقابات تفقد شيئاً فشيئاً سيطرتها علي الفنانين، فارتفعت مكانة الفنان من مرتبة الصانع إلي مستوي الشاعر أو العالم أو الفيلسوف أو رجل الفكر بعامة، وأصبح الفن يعد عملا من أعمال الذهن، يقتضي من صاحبه فكراً وخيالا وثقافة رفيعة، وليس مجرد صنعة يدوية لا يطلب من صاحبها أكثر من إتقانها إلا أن القرن السادس عشر مهد للتطور الفني للفن والفنان. راجع محيط الفنون ، مرجع سابق .

[١] بدأت فى تلك الاونة بزوغ اللوحة المستقلة التي تطرح للبيع والشراء،كما اقترن بهذا التحول تحول فى البنية الفلسفية للفن ذاته،فقد كان فى القرون الوسطي تنحصر بنيته فى سرد القصص الديني و التنسيق بين الأشكال بالتأليف والتألف فيما بينها واحداً بجوار الاخر ، ومع ظهور اللوحات المنفصلة المستقلة بزغت فكرة الوحدة الفنيةواستقلالية اللوحة.

عصر النهضة و فنانى القرن الثالث عشر

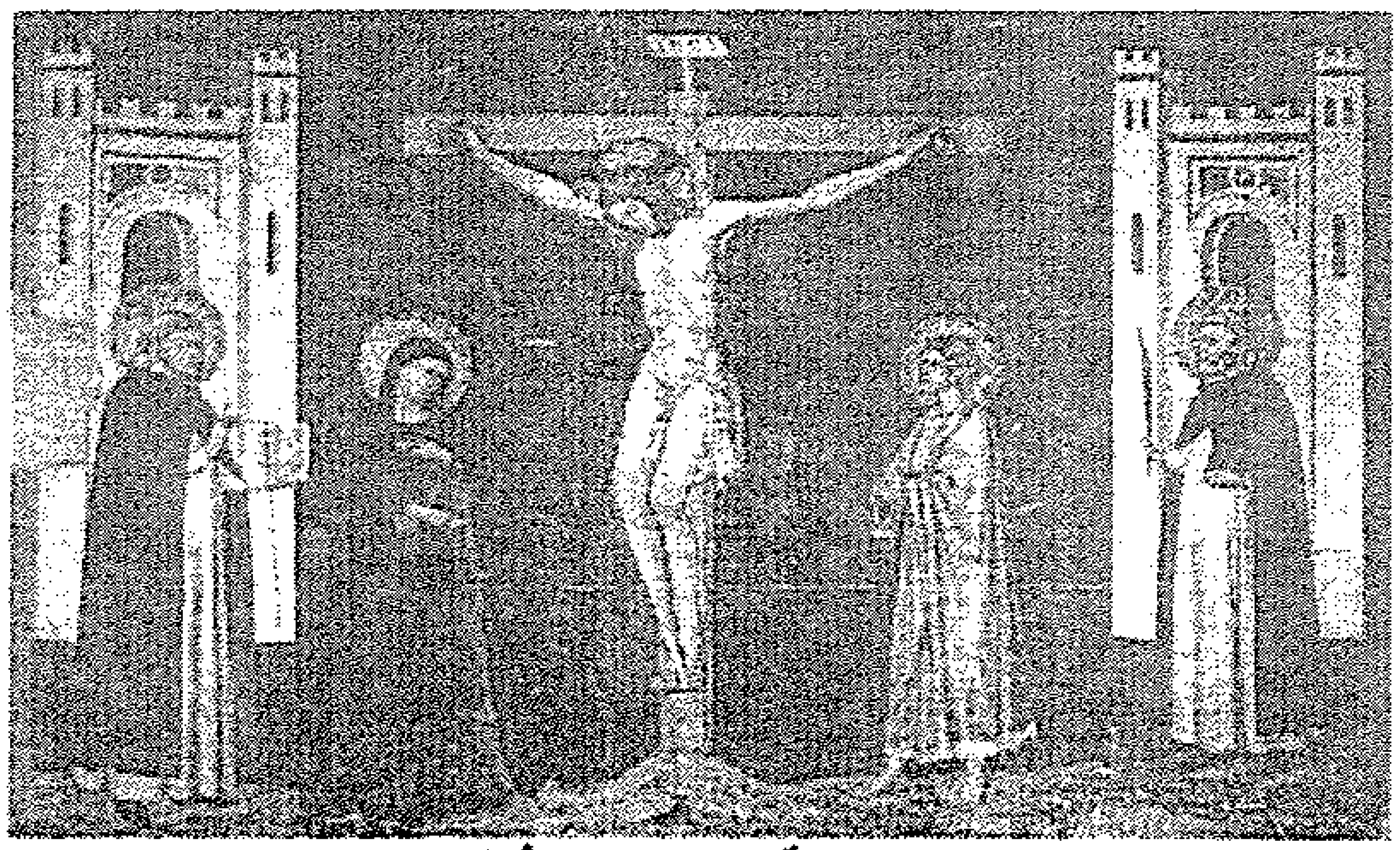
انطلقت البدايات الاولى للنهضة بطبيعة الحال فى ايطاليا ، فالتغير الذى اجتاح جنبات المجتمع الايطالى فى القرن الثالث عشر وضع اللبنات الاولى للتحول فى شتى المجالات ومنها الفن ، ومن بين ثنايا المدن الايطالية تألق العديد والعديد من الفنانيين خاصة فى فلورنسا ، سيينا ، بيزا ، روما ،وغيرهم ، الذين اعتنقوا تلك الفلسفة وانطلقت اعمالهم من فحواها ، واهم هؤلاء الرواد النحات نيقولا بيزانو، و النحات جيوفانى بيزانو " نجل الاول " ، وهما ينتميان الى مدينة بيزا، وفى التصوير شيمابوى ، وجيوتو ، وهما ينتميان الى فلورنسا ، وكافالينى وهو ينتمى الى روما ، كما أن هناك فى سيينا دوتشيو، سيمونى مار تينى وغيرهم كثير،وفيما يلى عرض موجز لهم :

النحات نيقولا بيزانو ١٢٢٥- ١٢٨٧ : يعد احد اهم مؤسى النحت الايطالى ورائدة فى القرن الثالث عشر، وتتمتع اعماله بالابداع الذى له قيمه البعيدة عن ما كان قائم من الفنون الكهنوتية ورمزياتها من جانب،والتأكيد على محاكاة الكلاسيكيات من جانب آخر، وتعد ، منحوتات المنبر الذى اقامه فى معبودية بيزا فى عام١٢٦٠ اهم وافضل اعماله على الاطلاق ،كما قام بعدة اعمال مع الفنان جيوفانى بيزانو ١٢٥٠ – ١٣١٥ " نجله وساعده الايمن " لم تصل الى قوة اعماله الخاصة وخاصة المنبر سالف الذكر ، مثل منحوتات منبر فى كاتدرائية سيينا والذى استمر العمل فيه عامين ١٢٦٥- ١٢٦٧ ، وكذلك نافورة بيروجيا فى ١٢٧٨ ، فأعمال الاب اكثر كلاسيكية وقوة و واقعية ، فى حين أن اعمال الابن أكثر ارتباطا بالفن القوطى ، ولكن بوجه عام فانهما يعدا مركز التفوق فى النحت فى القرن الثالث عشر ، وبدايات القرن الرابع عشر .

المصور شيمابوى١٢٤٠ – ١٣٠٢ : الرائد الاول لفن التصوير فى عصر النهضة وخاصة فى القرن الثالث عشر ، تمتع ابداعه بالروح الكلاسيكية الجديدة انذاك ، ولم تفتقد اعماله الى الروح البيزنطية الا انه مزج الجديد بما هو راسخ فى كيانه ، وخير شاهد على ذلك الصورة التى رسمها للسيدة العذراء القابعة حاليا فى متحف الاوفيتسى فى فلورنسا ، والتى تتمتع بنوع من الواقعية والنعومة الروحانية والقيم الانسانية مع نوع من التحول الكلاسيكى .

الشكل رقم ١ شيمابوى

المصور كافالينى ١٢٥٠ – ١٣٣٠ :احد اقطاب المدرسة الرومانيسكية ، "والتى تطورت عن الطراز الرومانى والتى ظلت تعمل فى روما حيث لم تندثر الاثار الرومانية ، ومن ثم لم تنسى التقاليد الكلاسيكية "[١])، لذا فالمتأمل لاعمالة سيجد تلك الروح الكلاسيكية المرتبطة بالفلسفة الفنية الرومانيسكية،وخير دليل على ذلك جدارياته ، فصورة رأس السيد المسيح القابعة فى كنيسة سنتا سيشيليا فى تراستيفيرى والتى انهاها فى عام ١٢٩٣ والتى تحوى بين جنباته العديد السمات الكلاسيكية والتى كانت احد محاور تطور الفن انذاك .



الشكل رقم ٢ كافالينى

(١) حسن الباشا : تاريخ الفن فى عصر النهضة ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ٩.

المصور جيوتو ١٢٧٦ – ١٣٣٧ : احد اهم - بل يعد اهم - رائد لفن النهضة بعامة، فقد ابدع فنا يتواكب مع الفكر الفلسفى للكلاسيكيات من جانب ومع ايديولوجيا عصرة ومتطلباته الجديدة ، وتألقت عبقريته الفنية فى كابلا ارينا فى مدينة بادو فقد قدم فيها مجموعة لا بأس بها من الصور فى الفترة من ١٣٠٣– ١٣٠٥ والتى تتمتع بنهج فنى متطور وناضج والذى جمع فيها بين التصوير الطبيعى والاخر الواقعى الرصين البسيط ، بنوع من ابراز العمق والتوافق والحركة بنوع من مخاطبة الروح الانسانية ، فهو خير شاهد على عصره من خلال نبضاته الفنية التى عبرت عن الموضوعية والقيم الاخلاقية ، وتحولات المجتمع .

الشكل رقم ٣ جيوتو

بوجه عام فان كل من شيمابوى وجيوتو قد طورا التصوير فى فلورنسا فى نهايات القرن الثالث عشر .

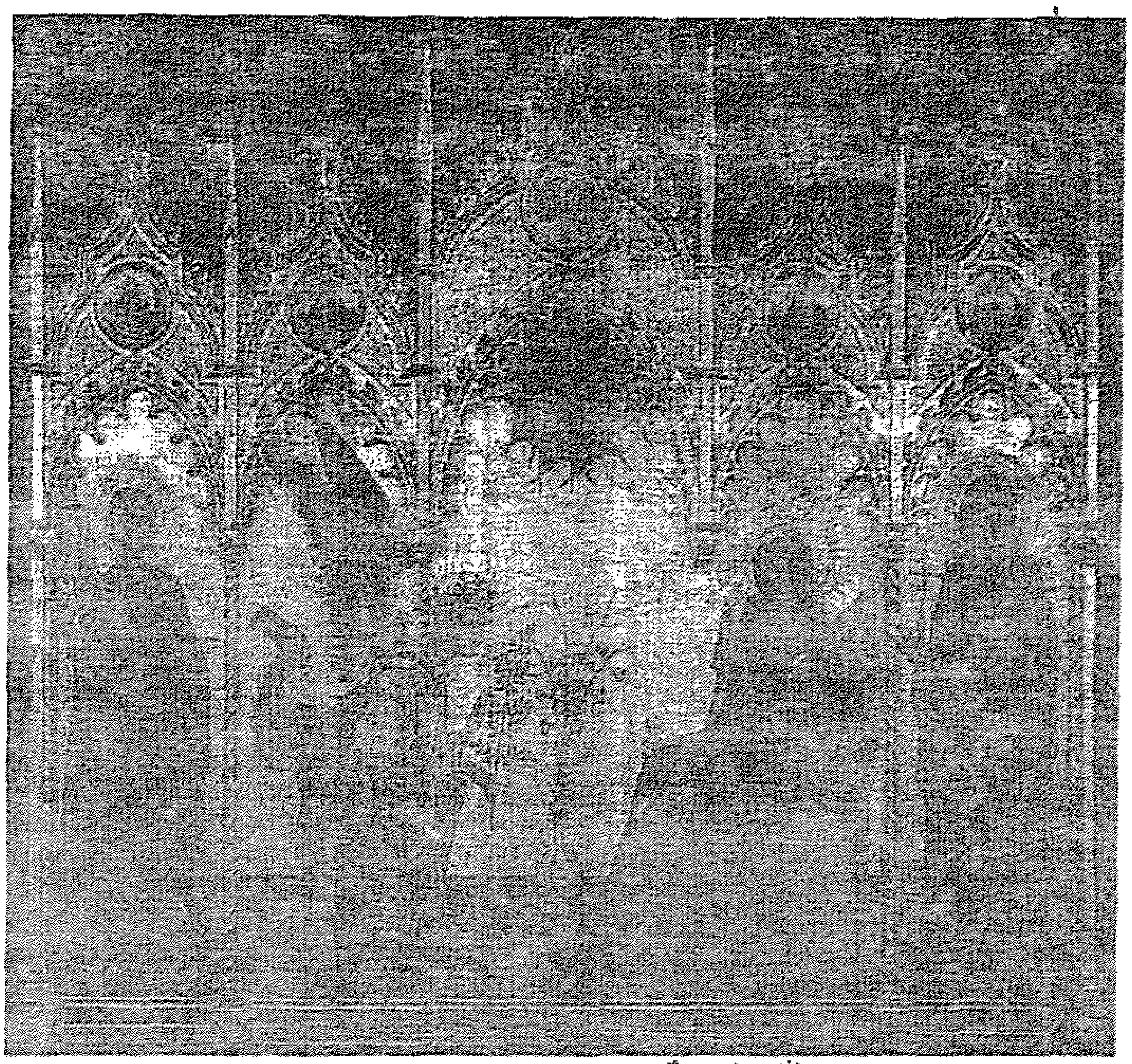
عصر النهضة و فنانى القرن الرابع عشر

مع بدايات القرن الرابع عشر حدث نوع من التطور الفنى فى مدينة سيينا التى تمتعت بوجود مصور متميز مثل دوتشيو ، والبعض من تلاميذه الذين خلفوه بعد ذلك وفيما يلى عرض موجز لفكرة وفلسفته الفنية وبعض تلاميذه .

الشكل رقم ٤ دوتشيو

المصور دوتشيو ١٢٥٥ - ١٣١٩ : صاحب نهج وفلسفة فنية مغايرة تماما لجيوتو ، فهو ذو طبيعة روحانية اثرت على ابداعة ، تمتع فنة بالغموض والتعقيد مع التسطيح فهو نج يحوى حالة من الاضطراب الفنى ، كثف خطوطة وزخرفته فى اعماله فى حين كانت اقل واقعية ، وتعد لوحته الميستا التى تجمع بين طياتها مجموعة اللوحات التى نفذت فى الفترة من ١٣٠٨ ـ ١٣١١ والتى انتشرت فى العديد من المتاحف فى العالم والتى يتضح فيها تأثره بالنحات جيوفانى بيزانو خاصة فى ثنايا الرداء فى لوحاته وبخاصة لوحة السيد المسيح يرد البصر .

وهناك من تلاميذة من له بصمة مؤثرة فى بنية الكيان الحضارى للفنون التشكيلية وأهمهم الاتى :


الشكل رقم ٥ سيمونى مارتينى

المصور سيمونى مارتينى ١٢٨٣ – ١٣٤٤ :

ذاك الذى ترك العديد من الاعمال الفنية الدينية الرائعة وعلى رأسها صورة البشارة القابعة فى الاوفيتسى بفلورنسا والتى انطلقت للنور فى عام ١٣٣٣ ، كما ترك تراث فنى كبير بعيد عن الصور الدينية وخاصة اعمال الفرسكو فى مدينة سيينا والذى تأثر فيها بالاسلوب القوطى الفرنسى [١] . الذى انتشر بقوة فى فرنسا ، ثم انتشر فى باقى اوروبا وكان بمثابة الطراز المفضل لما يقرب عن ستين عاما[٢]،

---

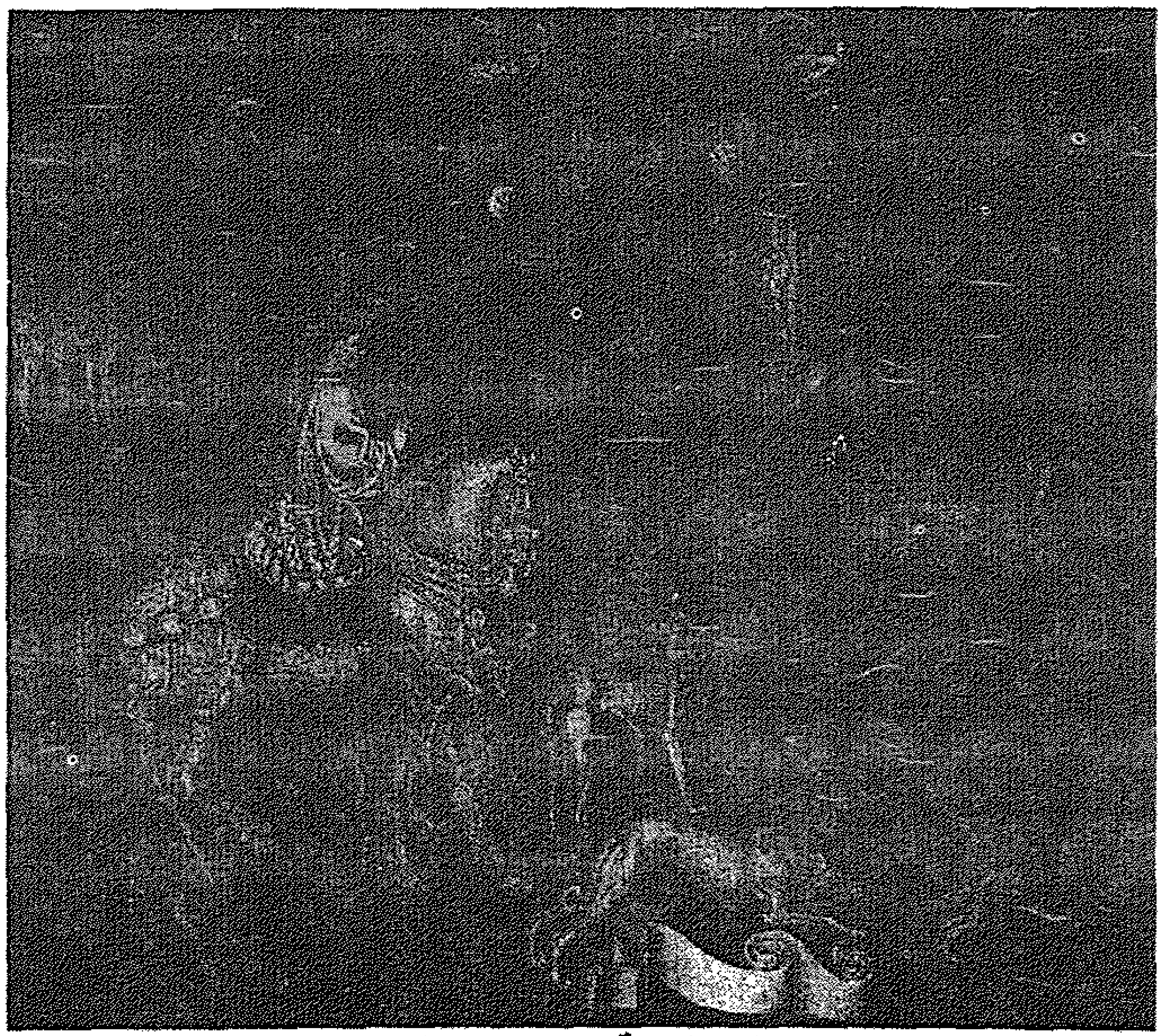
[١] ازدهر النهج القوطى الفرنسى انذاك لان البابوية تم نقلها الى أفنيون فى فرنسا مع باية القرن الرابع عشر وبالتحديد فى علم ١٣٠٧ .

[٢] يعد الملك فيليب ملك برجنديا والملك لويس الثانى ملك انجو هما الذى نشأ فى بلاطهما الطراز القوطى وهو يتميز بالشغف بالطبيعة وتمثيلها بطريقة جديدة وغلبة الطابع المدنى والعناية بالتفاصيل الدقيقة ، والتعبير عن روح الثراء والاكثار من رسم الثياب الموشاه ، واستخدام كثير من الذهب ورسم الصور الشخصية . راجع : حسن الباشا مرجع سابق .

وقد كان فى ايطـاليا من هـم يعتنقونه من الفنانين وأهم هؤلاء التالى :

المصور جنتيلى دا فبريانو ١٣٧٠ – ١٤٢٧ : تمسك بالطراز القوطى بشدة فى اعماله وخاصة فى مدينة فلورنسا ، وتمثل لوحته قدوم ملوك الشرق على السيد المسيح ، والتى ابدعها فى عام ١٤٢٣ والقابعة فى الاوفيتسى فى مدينة فلورنسا والتى تنطلق من بين جنباتها حالة من الشاعرية المفعمة ، والتعمق فى التفاصيل ووضوحها بدقة فائقة ومنظر طبيعى يعتلى قمة اللوحة كامل الدقة.

لاشك ان الطراز القوطى قد استولى على عناية البرجوازيين فى مدينة فلورنسا لتمتعه بنوع من النعومة والجمال المحسوب ، وايضا تفوق فى الجانب التعبيرى الخاص بروح من الثراء الذى تميل اليه الطبقات البرجوازية ، لذا فهو متوافق مع طبيعتها ، وكان لهذا الطراز مناهضين من الفنانيين فى فلورنسا خاصة العبقرى مازتشيو الذى كان يتبنى نهج جديد اكثر تطورا من نهج جيوتو ،فهو نهج ملىء بالثقافة والعقلانية مما جعله اكثر صعوبة فى عملية الادراك رغم انه أكثر قربا من الطبيعة الشخصية للفلورنسيين وما تحملة طبيعة النهضة من عبق فلسفى .



الشكل رقم ٧ بيزانلو

المصور بيزانلو ١٣٩٥ – ١٤٥٥ : نهج هذا الفنان نهج جنتيلى دافبريانو فى الدفاع عن الطراز القوطى فى ايطاليا ، وقد ترك ارث فنى كبير خاصة ماقدمة فى عام

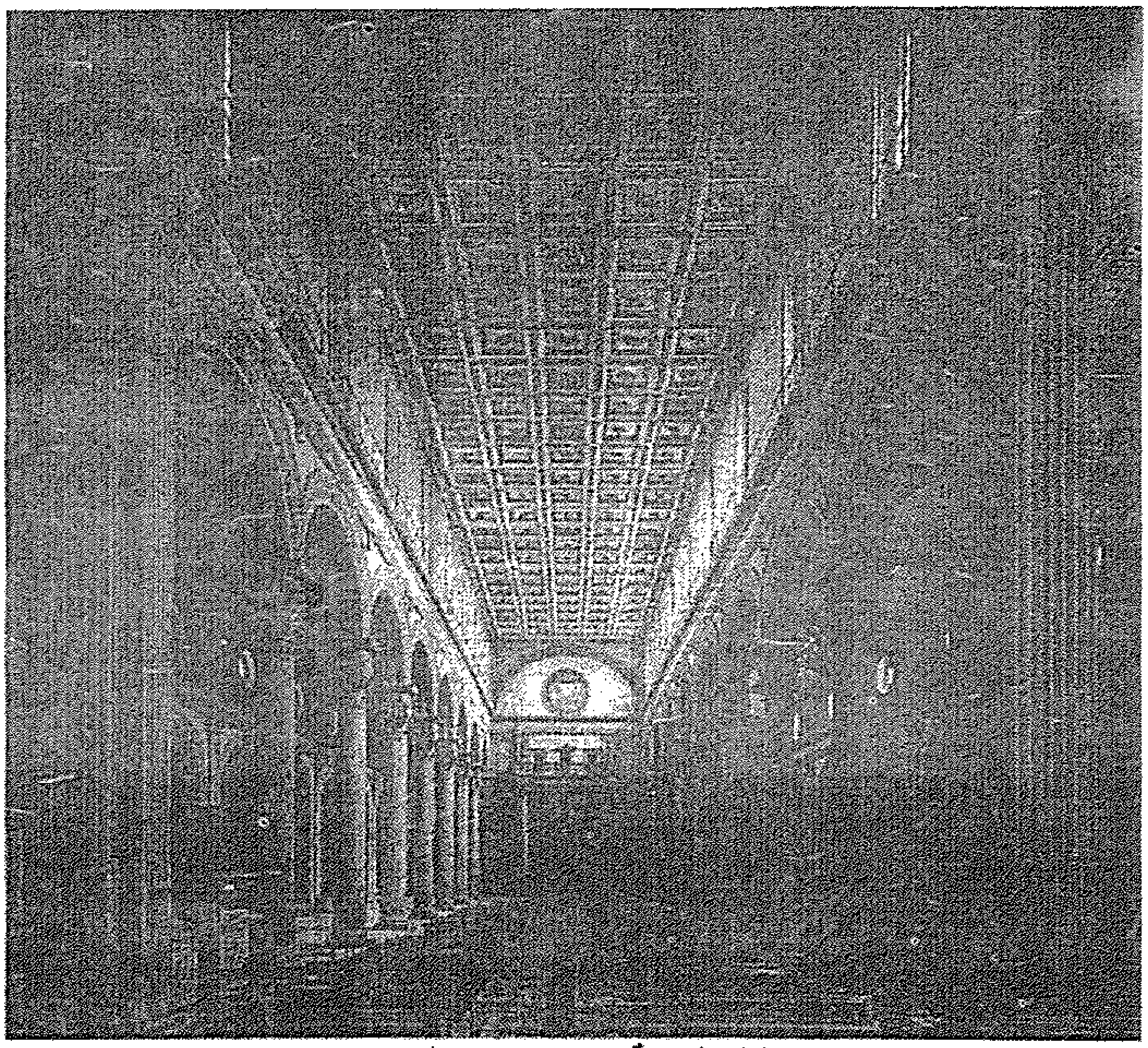
١٤٣٠ من رسوم ودراسات مبدئية من الطبيعة وهى تعد التطور الطبيعى للفن القوطى – تلك الاعمال فى متحف اللوفر بباريس فى فرنسا – وبغية الانصاف فان اعمالة تعد خطوة حضارية نحو التطور الفنى للنهضة لاهتمامه بدراسة مظاهر الطبيعة وكيانها ، كما تعد لوحته رؤية الفارس خير مثال عل مدى تمتعها بالتفاصيل الطبيعية المتنوعة مما ابعد متذوقيها عن التمتع بمغزاها العقائدى من جانب وخلق نوع من عدم التوافق بين الشكل والمضمون مما اطاح بمركز وحدتها الفنية ، واتجه ايضا لفن الميداليا والذى يعد رائده الاول بل افضل من قام به على الارض .

الشكل رقم ٨ بيزانلو

بوجه عام فان الفن القوطى ترك بصمة واضحة تجلت فى ابداع السواد الاعظم من فنانى عصر النهضة .

عصر النهضة و فنانى القرن الخامس عشر

اما عن القرن الخامس عشر فقد قام فن عصر النهضة فى ذاك القرن على العباقرة الثلاثة له وهم برونلسكى- مهندس - ، دوناتلو- نحات -، مازاتشيو- مصور- ، هؤلاء غيرهم كثير الا ان هؤلاء هم الذين تركوا بصمة واضحة فى بنية فن عصر النهضة فى القرن الخامس عشر،فابدعاتهم تميزت بالواقعية واعادة محاكاة واحياء الكلاسيكيات الاغريقية الرومانية ، وفيما يلى عرض موجز لهؤلاء الرواد .



الشكل رقم ٩ برونلسكى

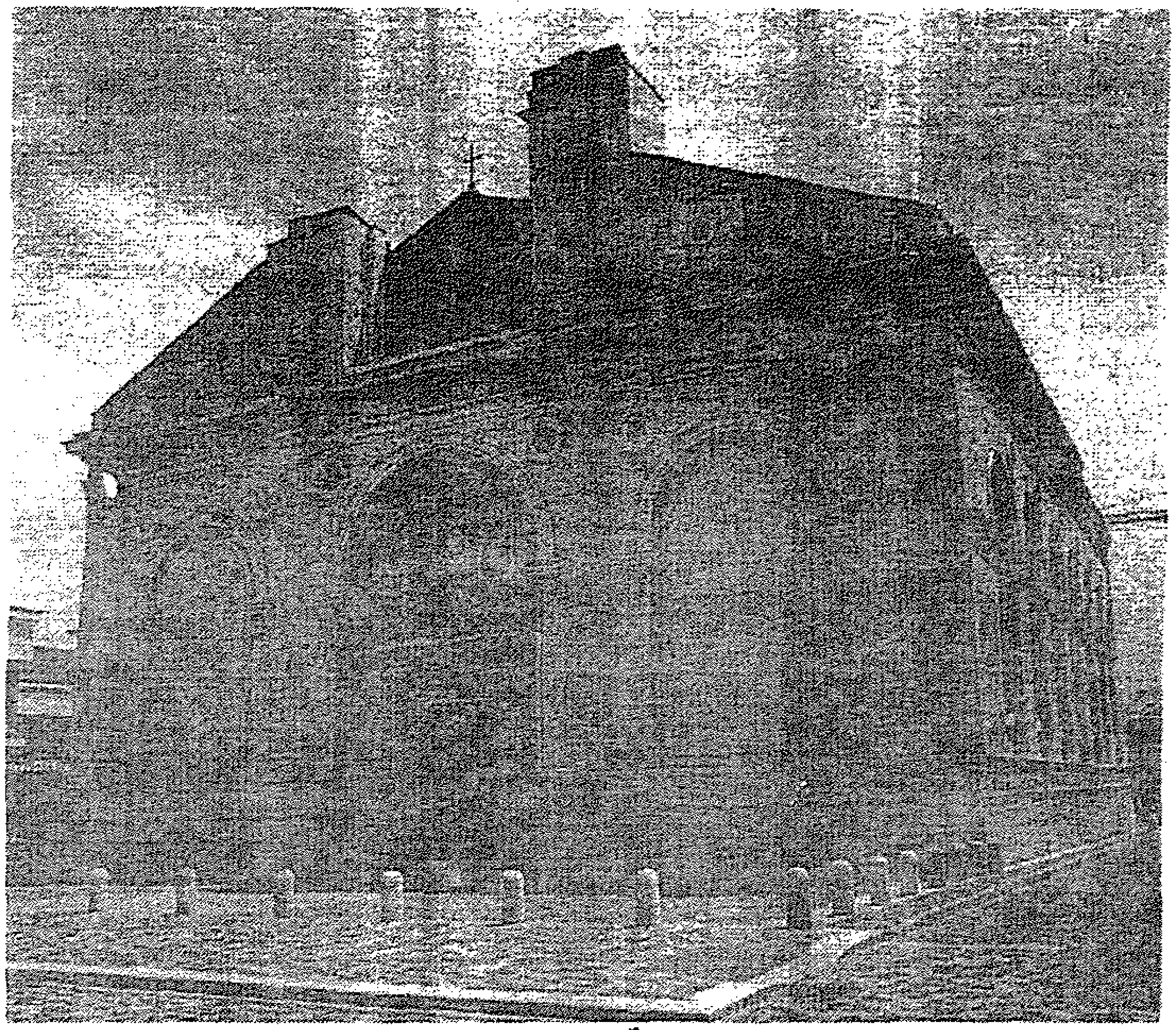
المهندس برونلسكى

١٣٧٧- ١٤٤٦ : تمتع بالفوق وتطويع الاشكال والوحدات الكلاسيكية فى فن العمارة ، ويؤكد هذا فى ابداعه فى كابلاباتسى بفلورنسا فى عام ١٤٣٠ ، كما أنه يعد من أوائل من بدأ فى دراسة المنظور من خلال النسب الهندسية والرياضية والتى كانت فاتحة خير على كل من دناتلو ، مازتشيو ، وغيرهم .

كما أنه أثر بشكل واضح فى المهندسين الذين خلفوه ومن اهم المتأثرين الاتى :

المهندس البرتى ١٤٠٤ ـ ١٤٧٢ : ذاك الذى استخدم الكلاسيكيات من الاشكال والوحدات فى تصميماته خاصة الكنائس والكاتدرائيات ، وأعظم مثل على ذلك واجهة

كنيسة سانت أندريا فى حوالى ١٤٦٠ فى مدينة مانتوا ، والتى خرجت فى هيئة قوس نصر رومانى ، وغيرها الكثير فقد أستعين به فى اعادة ترميم الواجهات للقصور والمبانى القديمة ، ونجح فى ذلك بحالة من التوافق بين جماليات القديم وتطور الفكر الحديث أنذاك ، ويعد أحد الذين أهتموا بحل المشاكل المعمارية ،والتابة فى العمارة واشكالياتها وحلولها وجمالياتها ، وقد كان لكتاباته أثر بالغ الاهمية فى العمارة وفلسفتها ، لذا أدت كتاباته فى العمارة الى نوع من الثراء الفنى لدى فنانى ومهندسى عصر النهضة ، ولننا لا ننكر أنه من المتأثرين بكتابات المهندس الرومانى المعروف فيتروفيس فى العمارة وجمالياتها وفلسفتها وأيضا اشكالياتها .



الشكل رقم ١٠ البرتى

النحات لورنزو جيبرتى ١٣٧٨ ـ ١٤٥٥ : [1] تبع جيبرتى المهندس البرتى فى خلق عمليات التوافق بين القديم والفكر الفلسفى الجديد لعصر النهضة ،وذلك فى اعماله البرونزية التى تمثل تعميد السيد المسيح من حوض فى سان جوفانى بمدينة سيينا فى عام ١٤٢٧ .

---

(١) تاثر لورنزو جيبرتى فى بداية حياته الفنية بالطراز القوطى ، ولكنه سرعان ما تحول واتجة نحو الاسلوب الفلورنسى .

النحات دوناتلو ١٣٨٦ – ١٤٦٦ : يعد من المبتكرين والمجددين لاسلوب ونهج عصر النهضة ، وأعماله النحتية تؤكد ذلك ،وتمثاله جورج الذى ابدعه من الرخام فى كنيسة أورسان ميكيلى فى فلورنسا فى ١٤١٦ جسد فيه الواقعية والتعمق فى التعبير عن طبيعة الشخصية ، كما قدم أعمالا فنية تألق فيها المنظور ، وتفوق فيها الجانب التعبيرى بحالة من الدراما ، وعمله وليمة هيرودس فى مدينة سيينا فى ١٤٢٧ نحت بارز من البرونز ، تمكن فيه من التجسيد للدراما بحالة من التعبير الفائق والبناء التصميمى المحكم .

الشكل رقم ١١ دوناتلو

الشكل رقم ١٢ دوناتلو

المصور مازاتشيو ١٤٠١ – ١٤٢٨ :من أعظم مصورى القرن الخامس

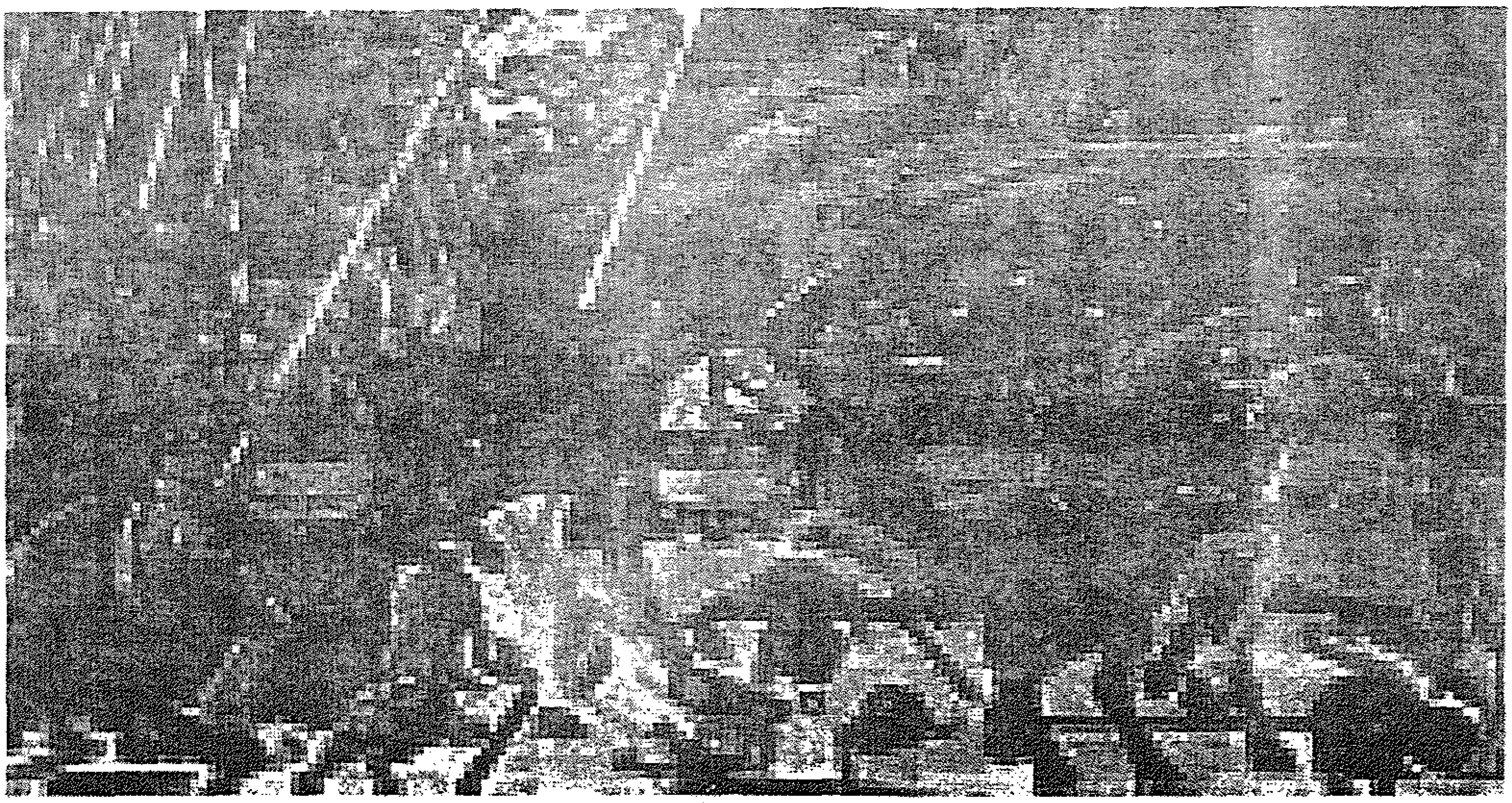
عشر ، فارتبط فى أعماله الفنية باتجاهات ومتطلبات عصره فى بداية حياته الفنية ، وسرعان ما تحول وابتكر اسلوبا فنيا جديدا يتضح فى لوحته بيزا – لوحة متعددة اللوحات ، مقسمة الى عدة لوحات مقسمة الى عدة لوحات – فى الفترة ما بين ١٤٢٦ – ١٤٢٧ ، كما ان هناك العديد من الاعمال الفنية والجداريات التى تنسب اليه فى فلورنسا وترجع الى ١٤٢٧ ، والتى تؤكد جميعها أنه طور نهجه الفنى مرتكزا على نهج وطريقة جيوتو الا انه غير بما يتوافق مع متطلبات وفكر وفلسفة القرن الخامس عشر ، فأضاف بقوة الظل والنور وأحكم بنية المنظور فى ابداعه ، كما سيطرت على اعماله حالة من التبسيط والاهتمام بالعناصر الاساسية والتكتلات للاشخاص فى محاولة لتألق لوحاته.

الشكل رقم ١٣- مازيتشيو

بوجه عام لقد لعب برونلسكى ، دوناتلو ، مازاتشيو ، دورا فعالا فى ارساء القواعد

الفنية لكيان جماليات عصر النهضة فى القرن الخامس عشر[1]) ، والتى كانت بمثابة علامات طريق سار على ضربها السواد الاعظم من فنانى فلورنسا فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر ، والذين حالوا أن يتسابقوا فى تحقيق تلك القواعد القائمة على الواقعية ومحاكاة الطبيعة ، وأهم هؤلاء ما يلى :

المصور باولو أوتشيلو١٣٩٧ – ١٤٧٥ : تألق فى أعماله التصويرية بارتباطة بالمنظور لذا جاءت أعماله وكأنها دراسة للمنظور كما فى عمله معركة سان رومانو ١٤٥٦ ، وكذا عمله تدنيس القربان فى مدينة اوربينو ١٤٦٩ .



الشكل رقم ١٤ معركة سان رومانو - باولو أوتشيلو

المصور – النحات – الصائغ – أنطونيو بولا ١٤٣١ – ١٤٩٨ : فنان شامل جمع بين الرسم والتصوير والنحت والصياغة والحفر بشكل فائق الدقة ، ويعد من أكثر الذين

---

[1] وضع برو نلسكى القواعد الخاصة بالعمارة ، فى حينوضع دوناتلو قواعد النحت ، وعلى الجانب الآخر وضع مازاتشيو قواعد التصوير .

طوروا الحركة فى الاعمال الفنية خاصة عند الانسان ودراسة التشريح ، ففى عملة اعدام سانت سيباشيان ١٤٧٥ يتأكد ذلك ، كما اهتم برسم المناظر الطبيعية والموضوعات الاسطورية .

المصور – النحات – الصائغ – اندريا فيروكيو ١٤٣٥ – ١٤٨٨ : اهتم بكل من النحت والتصوير والصياغة ، كما عنى بدراسة التشريح والمناظر الطبيعية ، والتعمق فى كيفية رسم الاشخاص بشكل غير تقليدى وفى حركات غير متبعة ، والتأكيد على ثنايا لبثياب ، والتمثيل الفنى الواقعى ، وقد تتلمذ على يده الكثير من رواد فن عصر النهضة فيما بعد [1].

المصور بيبرو ديلا فرنشيسكا ١٤١٦ – ١٤٩٢ : رافض المثاليات الفلورنسية ، تميز بالهدوء فى ابداعه والبعد عن اسلوب التخطيط الذى ساد الفنانين الذين جمعوا بين التصوير والحفر المعدنى ، كما يعد من الذين اعتنوا بدراسة ومحاكاة الطبيعة والتراث الكلاسيكى القديم ، كما فى عنله تعميد السيد المسيح فى فلورنسا ١٤٦٥ ، ويعد من الرواد الاوائل فى تمثيل الظل والنور بحالة من التوافق الحسى .

المصور لوقا سينيوريلى ١٤٤١ – ١٥٢٣ : التلميذ النجيب لبييروديلا فرانشسكا ، الا أنه كان ذو أسلوب مغاير ومعاكس لاستاذه ، فاعتمد فى اعماله على الخطوط بعامة والخطوط المحددة بخاصة ، اهتم بالتشريح وتفعيل حالة من النسق التعبيرى الدرامى داخل لوحاته ، وأكد على حسه وشخصيته فى أعماله بالاستخدام الحاسم للألوان القوية ، كما فى لوحته الرجل المسن ومدى تأثره القوى بالكلاسيكيات والتراث بعامة .

---

[1] يعد اندريا فيروكيو الاستاذ الاول ليوناردو دافنشى .

المصور بيترو بيرو جينو ١٤٤٦ – ١٥٢٣ : يرجع مسقط رأسه الى بروجيا الا انه تأثر بمدرسة أمبريا ، كما انه يعد من اهم المصوريين الزيتيين وأهم اعماله السيد المسيح يعطى المفاتيح لسانت بيتر ، وهى فى روما ١٤٨١ ، والتى احكم بناءها الفنى وتألقت جمالياتها من خلال المعالجة الزيتية للصورة بشكل محكم [١].

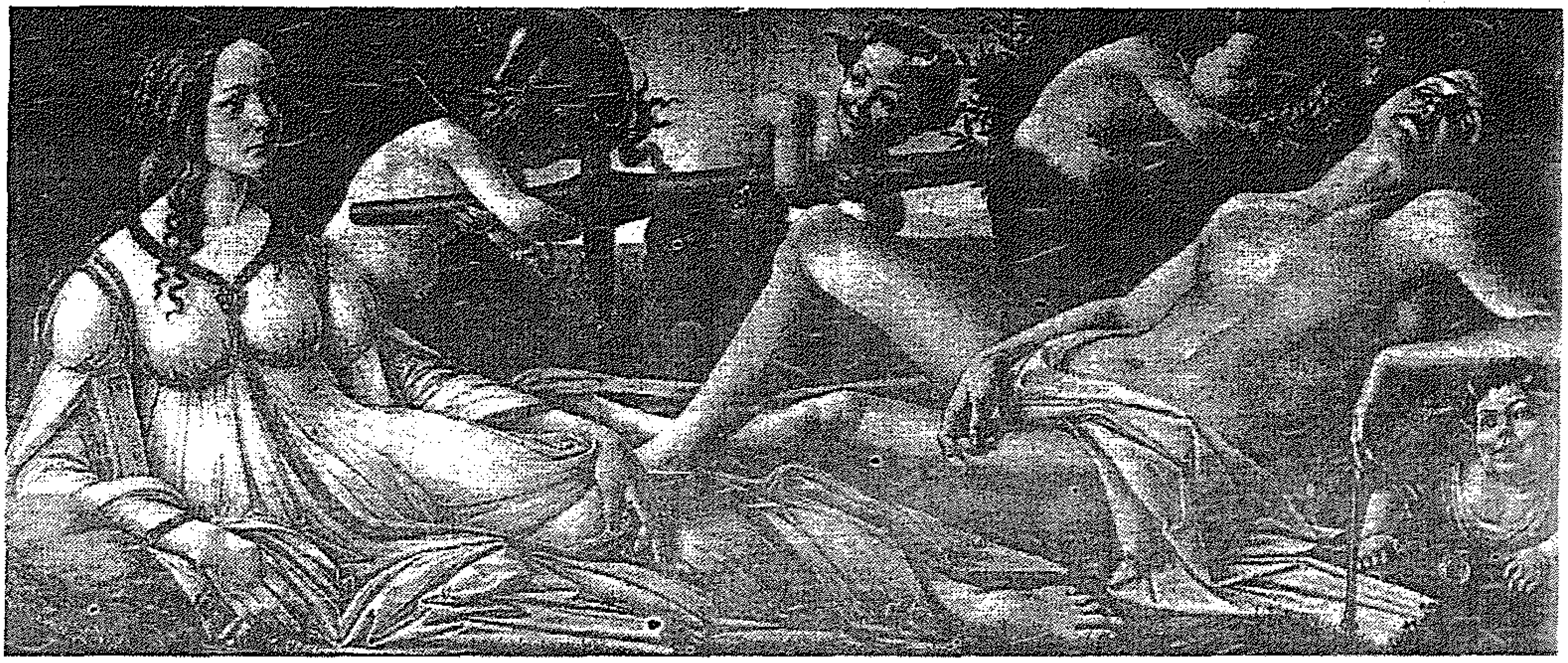
المصور فيليبو ليبى ١٤٠٦ – ١٤٦٩ : المتأثر الاول بمازاتشيو فى بداياته الفنية ، نهج بعد نضجة نهجا فنيا خاصا به ، ، وتفاعل فى استخدام الخطوط للتعبير عن العاطفة والحركة ، ويعد من المؤثرين فى رواد نهاية القرن الخامس عشر، كما ان عمله العذراء والطفل احد اهم الاعمال الفنية الخاصة به ، والتى تميز بها فى ابتكاره لطابع خاص به فى تجسيد هيئة الرؤس ، كما انه عمل على تجسيد حالة من الواقعية فى اعمالة.

المصور بوتيتشيلى ١٤٤٥ – ١٥١٠ : احد التأثرين بفيليبو ليبى خاصة فى تجسيد هيئة الرؤس ، ولكنه حاول اضافة لمسة جمالية على هيئةالرأس اكثر من استاذه، وابتكر لذاته نموذجا اكثر جمالا ، وتعمق فى التصوير الاسطورى وعمله ميلاد فينوس ١٤٨٥ خير دليل على ذلك وفينوس وماس ، السواد الاعظم من

الشكل رقم ١٥ بوتيتشيلى

(١) يعد الفنان روفائيل أحد مساعدية وتلميذة وتأثر بفكرة الفنى فى مراحلة الاولى .

أعماله كانت تحوى مغزى أخلاقى ، ويعد من الفنانيين المرتبطين بالعقيدة والتعبير عنهاى بشكل قوى، عمله الميلاد ١٥٠٠ أعظم دليل على ذلك .



الشكل رقم ١٦ بوتيتشيلى

هذا العرض يوضح فلسفة الفن فى ايطاليا انذاك ، والتى قامت على الابتكار والتجديد والجديد الاقرب الى الطبيعة اكثر من ذى قبل ، وعلى الجانب الآخر فان فنانى شمال اوروبا فى ذاك الحين حاولوا جاهدين الاقتراب من الطبيعة فى تحقيق وتجسيد فنى مبتكر، فى حين جسد الايطاليون التوافق والملاحظة للطبيعة ، والارتباط بدراسة المنظور والتشريح والظل والنور،والتراث الكلاسيكى والمحاكاة والمشابهة للواقع، فقد كان فنانى شمال أوروبا يتبعون نهجا خاصا بهم فى محاولة لتحقيق متطلبات القيم الفنية والجمالية لعصر النهضة وأهم هؤلاء الفنانين ما يلى :

المصور جان فان ايك ١٣٧٩ - ١٤٤١ :[١] قضى حياته الفنية فى بلجيكا أو ما يطلق عليها أنذاك الاراضى المنخفضة، اعتمد فنه على نسق من الواقعية

---

(١) ذكرت بعض الروايات أنه ولد عام ١٣٨٥ ، والبعض الآخر يقول أنه ولد عام ١٣٩٠ ، إلا أنه توفي ببروج في عام ١٤٤١ ، ولاشك أن رائد الثورة الفنية في القرن الخامس عشر، وقد ظهرا في وقت واحد تقريبا مع

ومشابهة الواقع ومحاكاة الطبيعة، فتألق فنه واصبح ذو طابع جديد مخالف لما سبقوه فى الاراضى المنخفضة ، هذا وقد مثل الطبيعة بطريقة خاصة به محاولا ان يقبض على كل تفاصيلها ، وتأكد ذلك فى عمله مذبحة جنت بمدينةجنت ، وايضا عمله زواج الارنولفينى ١٤٣٤ ، كما انه يعد من المتميزين فى التصوير الزيتى ، ويحسب له ابتكار استخدام الزيت فى التصوير، فكان التصوير الزيتى لديه بمثابة المنقذ فى عملية التغلب على احكام قبضته على ابراز تفاصيل الطبيعة المتنوعة والمتعددة الاشكال .

المصور انتونيلو دامسينا ١٤٣٠ – ١٤٧٩ : احد اهم الذين ساهموا بقوة فى انتقال التصوير الزيتى من شمال اوروبا الى ايطاليا ، ذاك الفنان الذى تنقل بحياته الفنية بين البندقية والاراضى الوطنة ، لذا احدث ربط فنى بين الاسلوب الفلمنكى والآخر الايطالى ، واعماله الفنية تؤكد مدى توافقة فى انتاج ابداع فنى يجمع بين النهجين .

لاشك ان فنانى البندقية قد استفادوا من نظم وطرق استخدام الزيت فى اعمالهم من خلال دامسينا ، وهناك الكثير من اوائل الذين تأثروا بذلك فى اعمالهم واهم هؤلاء جانتيلى بلينى ١٤٢٩ – ١٥٠٧ ، جيوفانى بلينى ١٤٣٠ – ١٥١٦ ، - ابناء المصر جاكوبو بلينى ١٤٠٠ – ١٤٧٠ ، وهما من الذين رحلوا الى البندقية .

"أيك مازاتشيو" وقد كان جان فان أيك يقال عنه إنه هو الذي ابتكر فن التصوير بالألوان الزيتية، لكن الألوان الزيتية كانت معروفة من قبل، وإنما يرجع فضل هذا المصور إلي اكتشافه أسلوباً جديداً في استعمالها، جعل منها أداة طيعة في أيدي الفنانين لتصوير ما يشاءون من التخيلات أو مظاهر الأشياء. علي أن العجيب في الأمر حقاً، أن يكون هو رائد هذا الأسلوب، ثم يصل به دفعة واحدة إلي ذروة الأستاذية، وبالرغم من أستاذيته وتمكنه من صنعته، كانت شخصيته أبعد ما تكون عن شخصية الصانع. فأعماله تدل علي دراية واسعة بعلم اللاهوت والفلك.راجع محيط الفنون : مرجع سابق .

عصر النهضة و فنانى القرن الساس عشـر

ان الاكتشافات العلمية والفنية وما وصل اليه الفنانيين الايطاليين فى فلورنسا فى القرن الخامس عشر ، ناهيك عن العوامل الاجتماعية ، ادت جميعها الى بزوغ فن النهضة الفائق او مايطلق علية بفن عصر العباقرة فى بداية القرن السادس عشر، وذلك على أكتاف كل من المهندس برامانتى، والعباقرة الثلاث ليوناردو دافنشى ، روفائل ، ميكل أنجلو ، فى وسط ايطاليا ، وعلى الجانب الآخر فى البندقية على اكتاف جيور جيونى ، تيشان ، تنتوريتو ، اما شمال اوروبا كل من ديرر ، هولباين . وما يلى عرض موجز لهؤلاء الذين اثروا الحركة الفنية فى القرن السادس عشر بل عبر التاريخ :

المهندس برامنتى ١٤٤٤ – ١٥١٤ : ارتبط بأسس العمارة الكلاسيكية ، ومثلها بشكل من العبقرية مع نوع من التجديد والروح الذاتية كما فى مبنى سان بييترو فى مونتريو او ما يطلق عليه بالتمبييتو .

ليوناردو دافنشى ١٤٥٢ – ١٥١٩ : أعظم العباقرة ، صاحب منهج جديد فى الفن ، تميزت شخصيته بنوع من الذكاء الحاد والحساسية المفرطة نحو الظواهر ، فتألق فى قوة الملاحظة للطبيعة وعواملها ونظمها ، فقدم تراثا فنيا – قلما نجده لدى الآخرين –

الشكل رقم ١٧ العشاء الاخير ، دافنشى

حوى الرسم والتشريح بقدرة ابداعية اكثر تفوقا ،وترك بصمة مؤثرة فى بنية الفن عبر التاريخ ، وعمله الرائع الجيوكندا – الموناليزا – ١٥٠٢ ، وكذا عمله العشاء الأخير – فرسكو- والذى استمر ثلاث سنوات ١٤٩٥ – ١٤٩٨ ، وغيرهما تؤكد مدى قوته الابداعية التى صار عل نهجه العديد والعديد من الفنانيين .

الشكل رقم ١٨ الموناليزا ، دافنشى

روفائيل١٤٨٣ – ١٥٢٠ : احد تلاميذ بيرو جينو المتألقين ، ولكنه سرعان ما كون لنفسه شخصية فنية، فقد تأثر بابداعات دافنشى ، وانجلو ، وتميز باحكام بناء اعماله تصميميا ، كما ابرز التفوق فى المظهر المرئى لاعماله بحكمة وحنكة ،اجاد توزيع العلاقات فة بنية العمل بشكل اكثر تفوقا مؤكدا على حركة الاشخاص فى لوحاته، حوى فكرا مثاليا وخياليا استغله فى بنية لوحاته ، فعمله البستانية الجميلة ١٥٠٦ – ١٥٠٨ ، التى استمر العمل فيهنا عامين ، وما قدمه فى الفاتيكان فى روما تؤكد قدرته الفنية الفائقة . لاشك ان ابداع روفائيل – رغم رحيلة مبكرا فى سن صغير – كان كثيرا وكثيفا ، تألق فى التصوير والعمارة ، وكان بمثابة خطوة حكيمة على طريق عصر العباقرة .

الشكل رقم ١٩ روفائيل

ميكل انجلو ١٤٧٥ – ١٥٦٤ :رائد وعبقرى وفنان ومهندس وفيلسوف عصر النهضة

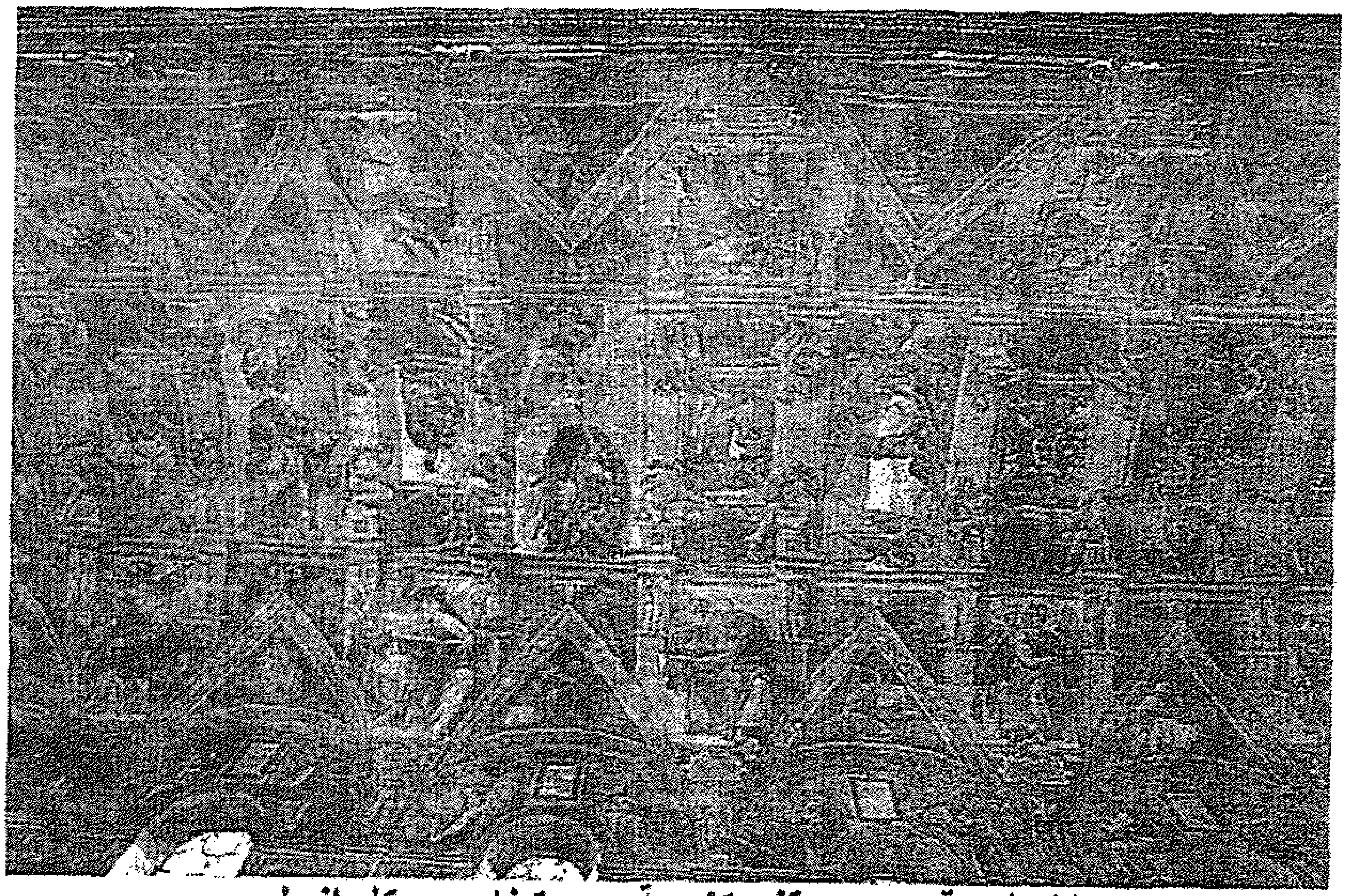
الشكل رقم ٢٠ العذراء تنتحب ميكل انجلو

الفائقة،تربع على عرش عصر العباقرة فى النحت ،التصوير، العمارة ، تألقت اعماله النحتية فى المقام الاول،ثم التصوير مؤكدا على البعد الثالث وتمثيل الاشخاص بحالة من القوة والاقتدار ، فعمله الرائع العائلة المقدسة ١٥٠١- ١٥٠٤ ، مثال فنى لنهج مبدع من حكمة النحات ، والتمثال المصنوع من الرخام لقبر يوليوس الثانى فى الفترة من ١٥١٨ – ١٥٢٤ ، ويشهد له تاريخ الفنون بما قدمه من فنون رائدة ، وعمله التاريخى المتميز سقف الكابلا سيستينا بالفاتيكان بروما ١٥٠٨ – ١٥١٢ اعظم مثل على هذا التفوق الابداعى والتقنى الذى قدمه انجلو للبشرية ، كما ان تمثاله داوود ١٥٠١ – ١٥٠٣ من الرخام ، وتمثال موسى ١٥١٣ – ١٥١٦ ، والعذراء تنتحب ،وغيرها ممن تعد علامات مضيئة فى تاريخ الفن ، كما انها تمثل الارث الحضارى للفن والفنانيين .

على الجانب الآخر من فنانى عصر العباقرة فى وسط ايطاليا – ليوناردو دافنشى، روفائيل ، ميكل انجلو – هناك رواد لعصر العباقرة فى شمال ايطاليا ايضا كالتالى :

المصور جيور جيونى ١٤٧٨ – ١٥١٠:رائد البندقية، واحد تلاميذ جيوفانى بلينى صاحب الرشاقة والجمال فى شخوصة ، ففى اعماله نوع من التناغم للألوان والخطوط ،وعمله العاصفة يوضح المناظر الطبيعية الفائقة الدقة المؤكدة على التناغم والتوافق بين الخط واللون والمساحة.

المصور تيشان ١٤٨٥ – ١٥٧٨ : احد المصورين المتميزين، و احد تلاميذ جيوفانى بلينى هو الآخر ، صاحب الوحدة الفنية من خلال اللون غلف الاشخاص فى اعماله بنوع من العظمة ،ولوحته ذو القفاز أصدق دليل على قدرته الفنية وجماليات ابداعه .



الشكل رقم سقف كنيسة سيستينا - ميكل انجلو

المصور تنتوريتو ١٥١٨ – ١٥٩٤ :أكد على الظل والنور فى أعماله ونجح فى تعميق التعبير الدرامى فى لوحاته ، كان يضاهى انجلو فى رسم الاشخاص ، وتيشان فى قوة استخدامه المحكم للون ، والعمل الرائع فينشينزو موروزينىي يؤكد هذا التفوق الفنى والتقنى .

المصور فيرونيــزى ١٥٢٨ – ١٥٨٨ : واهم اعمالـه عائلـة الملك دارا امـام الاسكندر ، والذى جسد فيها نوع من العظمة والابهة والثراء ، وهو يرجع الى مدينة فيرون .

المصــور كوريجيــو ١٤٨٩ – ١٥٣٤:ينتمـى الـى مدينـة بارمـا وتـألق فيهـا فـى القـرن السادس عشر ، وتـأثر بالعبـاقرة الثلاثـة، وبـرع فـى تصـويرجال السيدات ، كمـا اضـاف تأثيرات فنية جديدة على أعماله كالتقابل بين إلظل والنور مع التأكيد على الوحدة الفنية فى هيئة اعماله .

المصور بارمجيانينو ١٥٠٣ – ١٥٤٠ : خـالف القواعد الفنيـة التـى صـار عل نـهجها رواد عصـر العبـاقرة ، واصـدق دليـل علـى ذلـك لوحـة السـيدة العـذراء القابعـة فـى الاوفيتسى بفلورنسا والتى جاءت الرقبة مبالغ فى طولها بشكل لا يضاهى الرواد .

يوفانى دا بولونيا ١٥٢٩ – ١٦٠٨ : نحات فرنسى خرج عن المألوف مؤكد على قوة الحركة فى اعماله .

النحات تشيلينى ١٥٠٠ – ١٥٧١ : تميز باعمال الصاغة والنحت ، تمتع بقدرة فنيـة مميزة فى الذهب والمينا .

المصور زوكارى ١٥٤٢ – ١٦٠٩ :مصور ومهندس حاول ان يتميز عن العباقرة الثلاث الا انه قدم اشكال شاذة.

المصور الجريكو ١٥٤١ – ١٦١٤ : يعد المؤسس الاول للتصوير الحديث فى اسبانيا ، يرجع اصله الى كريت ، ثم عاش فى البندقية ، ورحل بعد ذلك الى اسبانيا واستقر بها ،

هذا وقد حوت أعماله حالات من التحوير فى الصورة العقائدية كمحاولة للتأكيد على التأثير العقائدى ، كما جاهد لتبدو أعماله التصويرية الشخصية أكثر طبيعية وواقعية .
لاشك ان ايطاليا تعد القاعدة الاساسية التى انطلقت من بين جنباتها النهضة الفنية ، كما كانت هناك قواعد آخرى فى بعض الدول الاوروبية خاصة الشمال الا انها لا تضاهيها ولا ننكر قوة جان فان أيك الا انه هناك غيره كالتالى :

الالمانى ديرار ١٤٧١ – ١٥٢٨ : حفار ومصور زيتى ومتألق فى الالوان المائية و المنظور ، تميز بالحفر على الخشب والمعدن وقدم اعمالا من التصوير الزيتى والالوان المائية ، وقدم اعمالا رائعة منها سانت ميكل يقتل التنين ١٤٩٨ ، آدم وحواء ١٥٠٤ ، ميلاد المسيح _ ١٥٠٤ ، اعتنى بتفوق المنظور فى أعماله ، وكذا التشريح ومحاكاة جسم الانسان بشكل قوى ، وأكد على الكلاسيكيات واشكالها ذات الجمال الفائق والرهبة العالية .

الهولندى بس - ١٥١٦ : قدم اعمالا لم ترتبط بالمبادىء الايطالية الجديدة أنذاك ، ولكنه استقى منها فى احكام قبضته فى تجسيد جماليات اعماله التصويرية ، ولوحته فظائع جهنم ١٥١٠ مثال رائع على قدراته الفنية المتميزة .

الهولندى بيتر بروبجل ١٥٢٩ – ١٥٦٩ : اعظم مصور هولندى فى عصر العباقرة ، جسد الحياة اليومية فى اعماله التصويرية بقوة واقتدار.

ان الفن فى عصر النهضة وصل الى درجة من الحكمة الابداعية والقدرة التقنية الفائقة ، مما جعله نقطة مضيئة فى كيان البناء الحضارى للجمال والفن عبر التاريخ .

المراجع

أولاً : الموسوعات والمعاجم :

١) محيط الفنون ، الفنون التشكيلية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٠م.

٢) عبدالرحمن بدوى : ملحق موسوعة الفلسفة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٦ .

ثانياً : الكتب العربية :

١) ابراهيم عصمت مطاوع : "أصول التربية" ، الكاتب المصرى الحديث ، القاهرة ١٩٨٨.

٢) ابو صالح الألفى : الموجز فى تاريخ الفن العام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣م .

٣) اميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال وفلسفة الفن ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٩ .

٤) جمال حمدان : استراتيجية الإستعمار والتحرير : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٩م.

٥) حامد عبدالسلام زهران : علم نفس النمو ، عالم الكتب ، ط ٥ ، القاهرة ١٩٩٠ .

٦) حسن الباشا : تاريخ الفن فى عصر النهضة" ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٨٠ .

٧) حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلى المعاصر ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٧٩.

٨) حمدى خميس : التذوق الفنى ودور المستمتع والفنان ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦م.

٩) رمضان بسطاويسى : علم الجمال عند لوكاتش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١.

١٠) زكى نجيب محمود : ثقافتنا فى مواجهة العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٧.

١١) مجاهد عبدالمنعم مجاهد : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٨٠.

١٢) مجاهد عبدالمنعم مجاهد : دراسات فى علم الجمال ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨٠.

١٣) محسن عطية : غاية الفن "دراسة فلسفية ونقدية" ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩١م .

١٤) محسن عطية: اتجاهات فى الفن الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩١م .

١٥) محمد عابد الجابرى : "العولمة والهوية الثقافية .. عشر أطروحات" ، العرب والعولمة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، الطبعة الثانية ، بيروت ، ديسمبر ١٩٩٨ .

١٦) محمد عابد الجابرى : قضايا فى الفكر المعاصر ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ١٩٩٧ .

١٧) محمد عزيز نظمى : القيم الجمالية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٤ .

ثالثاً : الكتب المترجمة إلى العربية :

١) ادوارد لوسى سميث : الحركات الفنية منذ ١٩٤٥ ، ت . اشرف رفيق عفيفى ، تقديم . مصطفى الرزاز ، م. أحمد فؤاد سليم ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٩٧م .

٢) ارنست فيشر : "ضرورة الفن" ، ت. أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٨م .

٣) ارنولد هاوزر : فلسفة تاريخ الفن ،ت . رمزى عبده جرجس ، مطبعة جامعة القاهرة ، القاهرة ١٩٦٨.

٤) روبرت جولدوز ، ماركو تربيش : الفن والفنانون ، ت. مصطفى الصاوى الجوينى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٦م .

٥) روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، ت. عبدالباقى محمد ، محمد محمود يوسف ، م. عبدالعزيز فهيم ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٨٠.

٦) روبين جورج كولونجوود : مبادئ الفن ، ت. أحمد حمدى محمود ، م. على أدهم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠٠١.

٧) سارة نيومار : قصة الفن الحديث، ت. رمسيس يونان ، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة ، القاهرة ١٩٦٠م.

٨) كارل بوبر : بحثاً عن عالم أفضل ، ت. أحمد مستجير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٩ .

٩) لوكاتش : توماس مان ، ت.كميل داغر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٧.

رابعاً : المجلات العلمية والدوريات :

١) الكسند روشكا : الإبداع العام والخاص ، ت.غسان أبو فخر، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٤٤ ، ديسمبر ١٩٨٩.

٢) حيدر ابراهيم : "العولمة وجدل الهوية الثقافية" ، عالم الفكر ، المجلد الثامن والعشرون ، العدد الثانى ، الكويت ، ديسمبر ١٩٩٩م.

٣) روبرت أغروس ، ستانسيو جورج : العلم فى منظوره الجديد ، ت. كمال خلايلى ، عالم المعرفة ، العدد ١٣٤ ، الكويت فبراير ١٩٨٩م .

٤) شاكر عبدالحميد : العملية الإبداعية فى فن التصوير، عالم المعرفة، الكويت ، العدد ١٠٩ ، يناير ١٩٨٧ .

٥) عبدالخالق عبدالله : العولمة جذورها وفروعها ، عالم الفكر ، المجلد الثامن والعشرون ، العدد الثانى ، الكويت ، ديسمبر ١٩٩٩م .

٦) عبدالله أبو راشد : "العولمة "إشكالية المصطلح ودلالاته فى الأدبيات المعاصرة" ، مجلة معلومات دولية ، دمشق (سوريا) ، مركز المعلومات القومى ، السنة السادسة ، العدد ٥٨ ، خريف ١٩٩٨.

٧) ف. تاتاركيفتش : تصنيف الفنون ، ت. مجدى وهبه ، مجلة فصول ، العدد السادس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ .

٨) فؤاد زكريا : التفكير العلمى ، عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ٣ ، الطبعة الثالثة ١٩٨٨م.

٩) كريم أبو حلاوة : "الآثار الثقافية للعولمة" ، عالم الفكر ، المجلد التاسع والعشرون ، العدد الثالث ، الكويت ، مارس ٢٠٠١ .

١٠) محمد الرميحى : العولمة ظاهرة العصر ، عالم الفكر ، المجلد الثامن والعشرون ، العدد الثانى ، الكويت / ديسمبر ، ١٩٩٩ .

١١) نبيل على : الثقافة العربية وعصر المعلومات ، عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ٢٧٦ ، ديسمبر ٢٠٠١ .

١٢) هاشم صالح : فى الحداثة ، مجلة الوحدة ، المجلس القومى للثقافة العربية ، المغرب ، الرباط ، ديسمبر ١٩٨٨م.

خامسا : المراجع الاجنبية

1) ARNHEIM, RUDOLF: THOUGHTS ON ART EDUCATION, WHAT IS DISCIPLINE BASED ART EDUCATION, THE GETTY UNIVERSITU CENTER FOR EDUCATION IN THE ART, LOSANGLES, 1990.

2) ARNONE, U: A TOXONOMY MENTAL OPERATIONAL FUNCTIONS, STATE UNIVERSITY. COLLEGE AT BUFFALO ART EDUCATION DEPARTEMENT. 1981.

3) BARNETT, JAMES H: The sociology of ART, New York, HARPER & ROW, 1959.

4) BAYERIR: ESSAIS SUR METHODE EN ESTHETIQUE, PRIS, 1953.

5) Bell, Clive Art "Chatto and windus" , London 1947.

6) BERLYNE, D.E. :STUDIES IN THE NEW EXPERIMENTAL AESTHETICS. HEMAESPHEREPU BLING WASHINGTON. 1974.

7) BLOCKER, H.G: PHILOSOPHY OF ART, CHARLES SCRIBNER'S, NEW YORK 1979.

8) BLOOM, B.S. AL: <u>HANDBOOK OF FORMATIVE AND SUMMATION EVALUTION OF STUDENT LEARNING</u>. NEW YORK, MCGRAW HILL, 1971.

9) BRUNERJ: <u>PROCESS OF EDUCATION,</u> COMBRIDGE, M. A. HARVARD UNIVERSITY PRESS. 1960.

10) CHAPMAN,L: <u>APPROACHES TO ART IN EDUCATION</u> N.Y: HARCAURT BRACE.

11) CHILD, I. L. ESTHETIES, IN: G. LINDZEY & E. ARONSON "EDS" <u>HANDBOOK OF SOCIAL PSYCHOLOGY</u>. MASS: ADDISSON WESLEY, 1979.

12) CROCE, B. <u>AESTHETICS</u>. IN: A. HOFSTADTER & R. KUNS. OF CIT.

13) CRONKHITE, <u>GARY COMMUNICATION AND AWARENESS</u>. CAMMINGS PUBLISHING. CALIFORNIA, 1976.

14) CRTOZIER, W.R. & CHAPMAN, A. J: <u>THE COGNITIVE PROCESSES IN THE PERCEPTION OF ART</u>, 1984.

15) DOBBS. STEPHEN M: <u>THE D.B.A.E. HAND BOOK, AN OVERVIEW OF DISCIPLINE-BASED ART EDUCATION,</u> THE GETTY CENTER FOR EDUCATION IN THE ARTS, CALIFORNIA, 1992.

16) DORN,C: <u>Separte But Not Equal: The Unfulfilled Promise Of Art Curriculum,</u> Art Education, Vol .34,No.6,November 1981

17) EDMAN, Lrwin : ARTS AND THE MAN, N.Y. Mentor 1949.

18) EDWARD LUCIE'S: ART NOW, WILLIAM MORROW COMPANY INC, NEW YORK, 1977.

19) EGAN, KIERAN: THE EDUCATED MIND-HOW COGNITIVE TOOLS SHAPE OUR UNDERSTANDING, THE UNIVERISTY OF CHICAGO PRESS, THE UNITED STATES OF AMERICA, 1997.

20) EISNER W.E: THE EDUCATIONAL IMAJINATION, NEW YORK MILLAN PUBLISHING CO., INC, 1979.

21) EISNER, ELLIOTW: THE KETTERING CURRICULM FOR ELEMENTARY ART, DOBBS, STEPHEN. M, ED, RESEARCH READINGS FOR DISCIPLINE BASED ART ADDUCTION: A JOURNEY BEYOND CREATING RESTON. VA: NATIONAL ART EDUCATION ASSOCIATION, 1988.

22) ENCYCLOPEDIA, THE' 20TH – CENTURY ART BOOK, PHAIDON, PRESS LIMITED REGENT'S WHARE, ALL SAINTS STREET, LONDON NI, 9PH, 2000.

23) FRANKSTON. L: THE CASE FOR DEPTH IN ART EDUCATION, VOL. 20 NO, 5, OCTOBER 1967.

24) GOTSHALK, D.W.: ART AND THE SOCIAL ORDER, CHICAGO, 1950.

25) GREER, W.D: ASTRCTURE OF DISCIPLINE CONEPTS FOR D.B.A.E., STUDIES OF ART EDUCATION, U.S.A VOL. 28. 4, 1987.

26) GREERW.D: HOSPERS ON CREATIVE ACTIVITY, GOUNAL OF ESTHETIC EDUCATION, VOL.20 1986, and VOL. 20 (4).

27) H. READ: THE MEANING OF ART. LONDON: PENGUIN BOOKS, 1963.

28) Hegal, Gearg wilhelm Friecreich, vorlesungen uber asthetik zwil Bande aufbau verlag Berlin, 1970.

29) HEIDEGER, M. THE ORIGIN OF THE WORK OF ART. IN; S. D. ROSS, 1994.

30) HEYL, B.C. THE CRITICISM REASONS, N.Y. PHILOSOPHICAL LIBRARY, 1957.

31) HOFSTADTER, A & KUNS, R: PHILOSOPHIES OF ART. CHICAGO: THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS 1976.

32) HUME, D. ART AND ITS SIGNIFICANCE, AN ANTHOLOGY OF AES THETIC THEORY. 1994.

33) I.D. porteous: ENVIRONMENTAL AESTHETICS IDEAS, politics and planning. Landon 1996. Rautledge.

34) KIRSTEN, B. AND AUTHERS: ESSENTIAL HISTORY OF ART, PARRAGON, LONDON 2000.

35) KLEINBAUER, EUGENE W.L: MODERN PERSPECTIVES IN WESTERN ART

HISTORY:AN ANTHONOGY OF 20 TH CENTURY WRITING ON THE VISUAL ARTS, NEW YORK, HOLT, RINEHART & WINSTON, 1971.

36) LANIER, VINCENT: DISCIPLINE-BASED ART EDUCATION, THREE ISSUES., STUDIES IN ART EDUCATION, , SUMMER 1985.

37) M. Rader & B. Jessup: ART AND HUMAN VALUES,prentice-Hall, N-y 1967.

38) MACLEISH. ARCHIBALD: Collected poems, Boston. HongHton Mifflin, 1952.

39) METALIONS, N: TELEVISION AERTHETICS "PERCEPTUALL, COGNITIVE, AND COMPOSITIONL BASES. N. J.: LAWRENCE ERLBAUM ASSOCIATES., 1996.

40) MONDRIAN, B: ON MODERN ART, FABER & FABER, LONDON, 1966.

41) MORAVSKI. STEFAN: THE FUNDAMANTALS of AESTHETICS, CAMBRIDGE, MASS. AND LONDON, NIT PRESS, 1974.

42) MORGAN. D.: THE CONCEPT OF EXPRESSION IN ART, IN SCIENCE. L, LANGUAGE AND HUMA RIGHTS. UNIV. OF PENNSYLVANIA PRESS. 1952.

43) MUNRO, T. : The psychology of ART : Past, present, future, in :Psychology and visual artsed, By. J. Hogg, London, Pequin Books, 1969.

44) OSBORNE H. : THE ART OF APPRECIATION. LONDON: OXFORD UNIVERSITY, PRESS. 1970.

45) OSBORNE. H.: AESTHETICS AND CRITICISM REQUTLEDGE &KEGANPAL, 1955.

46) OSTERWOLD, T: POP ART, BENEDIKT TASCHEN, PRINTED IN SINGAPORA, 1999.

47) PORTENUS, J.P: ENVIRORNEBNTAL. AERTHETICS: IDEAS. POLITICS AND PLANNOING. ROUTLEDGE, LONDON 1996.

48) RAGANS, ROSLAND: ART TALK.GLENCOE PUBLISHING COM. A DIVISION OF MACMILLAN, INC. U.S.A, 1988.

49) READ, H: THE PHILOSOPHY OF MODERN ART, FABER & FABER, LONDON 1961.

50) RICHARD LESLIE: POP ART-A NEW GENERATION OF STYLE, TODTRI, New York 2000.

51) RUSSELL: THE MEANING OF MODERN ART, RAUTLEDGE & KEGANPAUL, New York, 1984.

52) SPACKC, PATICIA MAYER: THE POTRY OF VISION, FIVE EIGHTEEN-CENTURY POETS, and HARV.

53) STEWART, M: AESTHETICS AND THE ART CURRICULUM, THE JOURNAL OF AESTHETICS EDUCATION, VOL, 28 NO. 3, 1994.

54) VAUGHAN, W: ROMANTIC ART, THAMES & HUDSON, LTD, LONDON, 1978.

55) WELTER, COLE H: DISCIPLINE-BASED ART EDUCATIION: NOT IF, BUT WHERE, ARTS IN EDUCATION, NOVEMBER/DECEMBER, 1987.

مكتبة نانسى – دمياط
المكتبة: ت ٢٤٠٨٥٥٢
المطبعة: ت ٢٤٠٨٥٥٤ المعرض: ت ٢٣٢٣٣٦٩